

من آن «خود» بشر امروز / یداله رؤیایی

برندهٔ جایزهٔ نوبل امسال / رضا براهنی

هنر به مثابهٔ یک نهاد اجتماعی / روزه باستید

چهرهٔ دیگر هنرهای تجسمی / فیروزه شریفی

جامعه‌شناسی ادبیات / لوسین گلدمن

نکته

محمدعلی آتش‌برگ / منوچهر آتشی

فتح‌الله اسماعیلی / منصور اوجی

روزه باستید / رضا براهنی

بزرگ پورجعفر / محمد پوینده

احمد تدین / غفار حسینی

اورنگ خضرائی / یداله رؤیایی

غلامحسین ساعدی / غلامحسین سالمی

مهدی سبحانی / فیروزه شریفی

رضا شیروانی / حسین صفاری دوست

مسعود طوفان / هومن عباسپور

احمد قدرتی پور / کیوان قدرخواه

اسماعیل قهرمانلو / م. کاشیگر

روح انگیز کراچی / محمدتقی کریمیان

منصور کوشان / لوسین گلدمن

لوتف گلک / جواد مجابی

محمد مختاری / علی اکبر نگهبان

صفورا نیری / رومان یاکوبسن

۵

دورهٔ نو، شمارهٔ پنجم

آبان ماه ۱۳۷۲

۱۰۰ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

مجلهٔ نقد و نظر
شمارهٔ ۵
آبان ۱۳۷۲

شرکت صادراتی نخل مینو

با استفاده از تسهیلات بانک صادرات، استان خوزستان

پیشگام در صنعت نوین بسته بندی انواع خرما،
محصولات کشاورزی و مواد غذایی در استان خوزستان

GOLDEN DATES



THE BEST
«FRUIT»
IN THE WORLD

1000 g



نخل مینو

دفتر مرکزی : اهواز- خیابان سلمان فارسی شماره ۴۶۸ طبقه اول صندوق پستی : ۹۴۳ / ۶۱۳۳۵ تلفن و فکس : ۰۶۱-۲۶۱۱۹

کارخانه : شادگان، بعد از کارخانه آسفالت شهرداری نرسیده به پادگان قدس

فرم اشتراک

بهای اشتراک داخل کشور را به حساب جاری ۲۵۵۹/۳ بنام شرکت آرست، بانک
ملت، شعبه قدس و خارج از کشور را به حساب ارزی

BANK MELLAT GHODS BRANCH A/C NO.11SAC 152690. ARAST. CO.

واریز کنید واصل فیش را همراه مشخصاتان به نشانی
صندوق پستی ۴۹۹۵-۱۹۳۹۵ بفرستید.

نام Name

نشانی Address

تلفن: Tel

از شماره تا شماره

ایران: ۶ شماره ۷۰۰۰ ریال ۱۲ شماره ۱۴۰۰۰ ریال
خارج از کشور: ۶ شماره ۳۰ دلار ۱۲ شماره ۶۰ دلار

کلاسهای آموزش و شناخت

هنر و ادبیات

نشر آرست به منظور ارتقاء سطح آگاهی و مطالعه جامعه فرهنگی
ایران، در زمینه های شعر، داستان، نمایشنامه، فیلمنامه،
طراحی، نقاشی، سینما و ... یک دوره کلاس خصوصی زیر نظر
شاعران، نویسندگان، منتقدان، طراحان معتبر و مشهور گذاشته است.
علاقه مندان می توانند همه روزه با شماره تلفن ۶۴۶۱۷۸۸ تماس
بگیرند.

اشتراک شما، ضامن پویایی انتشار

معیار

دوره جدید، برای جوانان منتشر شده

با مطالبی در زمینه های
هنر، ادبیات، موسیقی، سینما، تئاتر، شعر، قصه، طرح، طنز
همراه با گفتگو و گزارش های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی

گفتگویی چاپ نشده با دکتر مصدق
خبر های پشت پرده
نویسندگان زندانی در جهان
جوانان، کتاب و موسیقی
مشکلات جوانان و راه حل های دولتی
گفتگو با بهرام بیضانی در فستیوال تورنتو
بهمن بوستان در باره موسیقی سنتی می گوید
گفتگو با چهره های سینما و تاتر
ماهایا پطروسیان از جوان و سینما چه می گوید؟
هفت گام برای رسیدن به موفقیت
تازه ترین راه درمان میگرن
تازه های کتاب و نوار
تربیبون آزاد جوان
عطا بهمنش از وضعیت فوتبال امروز می گوید
سینوهه، پزشک مخصوص فرعون در چند صفحه!
شعر جوانان و بزرگان روبروی هم!
نرم افزار و سخت افزار کامپیوتر چیست؟
تازه های علم برای جوانان
نقد و بررسی برنامه های رادیو و تلویزیون
تئاتر جوان در دانشگاه



سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار
منتشر کرده است.

هرویتس ۱
● ولفگانگ آمادئوس موتسارت

هرویتس ۲
● شوبرت ● لیست ● اسکارلت
● اسکریابین ● شومان

هرویتس ۳
● سونات مهتاب ● سونات پاته تیک
● سونات آپاسیوناتا

هرویتس ۴
● شوپن ● هایدن ● لیست
● ریشارد واگنر

هرویتس ۵
● کنسرت آثار شوپن

هرویتس ۶
● راخمانینف ● موتسارت ● شومان
● اسکریابین ● موزوکفسکی

هرویتس ۷
● بتهوون ● مندلسون ● هایدن
● اسکارلتی ● لیست

هرویتس ۸
● باخ ● موتسارت ● شوپن
● راخمانینف ● شوپن

هرویتس ۹
● ولفگانگ آمادئوس موتسارت
● شوبرت ● شومان



تست ARABST

بسم الله الرحمن الرحيم

شماره پیاپی ۱۶

دوره نو، شماره ۵

آبان ماه ۱۳۷۲

۱۰۰ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

اجتماعی، فرهنگی، عقیدتی
صاحب امتیاز و مدیر مسئول
سکینه حیدری
نظارت، امور فنی و ناشر:
شرکت فرهنگی - هنری آرست
(نشر آرست)

شماره

سردبیر:

منصور کوشان

طراح و امور هنری:

هایده عامری ماهانی

طرحهای روی جلد و متن:

بهزاد شیشه‌گران

عکسها:

و. عامری

عرصه فرهنگ، هنر و ادبیات امروز است و از
برخورد عقاید و آرای گوناگون استقبال می‌کند.

□ شورای دبیران در ویرایش ادبی آزاد است.
□ شورای دبیران پذیرای انتقاد خوانندگان است.
□ نقل و ترجمه نوشته‌ها با اجازه کتبی نویسندگان و
تکاپو آزاد است.

□ نوشته‌های رسیده برگردانده نمی‌شود.
□ آثار خود را به نشانی صندوق پستی ۴۹۹۵
۱۹۳۹۵ با رعایت نکات زیر بفرستید:

● خوش خط و خوانا، یک خط درمیان، بر روی یک صفحه
بنویسید.

● تصویرها و طرح‌های مربوط به نوشته را با شرح آن همراه کنید.

● چکیده مقاله‌های بلند، حداکثر در ۱۰۰ کلمه نوشته شود.

● اصل نوشته را بفرستید و کپی آن را برای خود نگه دارید.

● شماره‌های زیرنویس‌ها را به طور پشت سرهم بنویسید و شرح
آنها را در صفحه آخر بیاورید.

● ترجمه‌ها را همراه با کپی متن اصلی بفرستید.

□ برای تکمیل تر شدن بایگانی نشریه و رسیدن به امکانی غنی‌تر
و پویا، چنانچه مطالب، دستخط، اسناد، بررسی‌ها و تصاویر
جالبی در زمینه‌های گوناگون فرهنگی، از شخصیت‌ها و وقایع
ایران دارید، برای ما بفرستید تا با نام خود شما، در «بانک
فرهنگی نشر آرست» ثبت و منتشر شود.

پیگیری و امور شهرستانها: مجید کشوری

نسخه خوان: محمد رضا پیگناه

امور مشترکین: مهرافرز فراکیش

امور دفتري: محسن زنگ‌زوين

حروفچینی:

تست ARABST

لیتوگرافی: فام

چاپ: صنوبر

صحافی: میثم

نشانی دفتر:

تهران، صباي شمالي، ساختمان ۴۰، آپارتمان ۳۴

صندوق پستی ۴۹۹۵ / ۱۹۳۹۵ تلفن: ۶۴۶۱۷۸۸



۱- سرمقاله / ۸-۹

۸ / روزنه / منصور کوشان

۲- دیدار / ۱۰-۱۳

نویسندگان، طی یادداشت‌هایی به طرح مسأله‌ای نو
یاشکلی امروزی می‌پردازند.

- ۱۰ / برنده جایزه نوبل / رضا براهنی
- ۱۴ / دو دلی‌های دردناک، میان شیراز و قاهره / مهدی سبحانی
- ۱۶ / فاتح شدم و نام فرزندم را به ثبت رسانیدم / احمد تدین
- ۱۸ / فراخوانی فرزانه وار / بزرگ پورجعفر
- ۱۹ / کانون، جوششی بر پیکر فرهنگ / غلامحسین سالمی
- ۲۰ / هنر به مثابه یک نهاد اجتماعی / روزه باستید / غفار حسینی

۳- گفتگو / ۲۴-۳۲

در هر شماره گفتگویی با شخصیتی فرهنگی، ادبی و هنری پیرامون ادبیات و هنر معاصر داریم. در این شماره گفتگویی داریم با یداله رویایی شاعرنامدار معاصر که نظرات خود را پیرامون شعر، شعرخود، شعر معاصر و تاریخ جامعه ابراز کرده است.

۲۴ / من آن خود بشر امروزم / گفتگو با یداله رویایی / جلال سرفراز

۴- ادبیات / ۳۴-۴۰

در این شماره مطلبی از لوسین گلدمن متفکر معاصر پیرامون جامعه شناسی ادبیات داریم و نیز ادامه مطلب یاکوبسون را که دو قسمت قبلی آن را در شماره‌های ۳ و ۴ خوانده‌اید.
۳۴ / جامعه شناسی ادبیات / لوسین گلدمن / محمد پوینده
۴۲ / نسلی که شاعرانش را به باد داد / رومان یاکوبسون / م. کاشیگر

۵- داستان / ۴۸-۶۰

در هر شماره داستانهایی از نویسندگان معاصر ایران و جهان داریم. در این شماره به دلیل تراکم مطالب تئوریک متأسفانه نتوانستیم جز دو داستان از دو نسل ایران داشته باشیم.

۴۴ / مقتل / غلامحسین ساعدی

۴۶ / پرو، پرنده و زاینده رود / احمد قدرتی‌پور

۶- طنز / ۴۹

تلاش می‌شود که هراز گاهی نمونه‌هایی در زمینه طنز داشته باشیم.

۴۹ / یک کلمه در سه کلمه (کلام اول) / محمدعلی آتش‌برگ

۷- شعر / ۵۰-۵۹

در هر شماره نمونه‌هایی از شعر معاصر ایران و جهان داشته‌ایم و در این شماره گوشش کرده‌ایم تا شعرهای بیشتری عرضه کنیم.

- ۵۰ / ایزد بانوی تیرازه‌ها / لوئیز گلوک / منصور اوجی - مسعود طوفان
- ۵۲ / زن روزگاران، پوپک، باغ جمعه / جواد مجابی
- ۵۴ / خاک - تعلیق / کیوان قدرخواه
- ۵۵ / آوازاها و راهها / صفورا نیری
- ۵۶ / گورستان، شکستن، این خانه هم جنوبی‌ست / حسین صفاری دوست
- ۵۷ / گل‌سرخ و بلبل / رضا شیروانی
- ۵۸ / تصنیف قدیمی، شب می‌میرد، زمین ترانه‌ای به گناه آلوده / منصور کوشان

۸- خاطرات / ۶۰-۶۱

در این شماره خاطرات سفر منوچهر آتشی به اروپا و امریکا را دنبال کرده‌ایم
۶۰ / فراتر از وظیفه / منوچهر آتشی

۹- اندیشه / ۶۲-۶۶

در این بخش مقاله‌هایی منتشر می‌شود که بیشتر پیرامون مسائل و مشکلات امروز جامعه، طرح و نوشته می‌شود.

۶۲ / فرهنگ: تفاهم و تفاوت / محمد مختاری

۱۰- نقد / ۶۷-۷۷

در هر شماره چندین کتاب یا آثار یک شاعر یا نویسنده، نقد و بررسی می‌شود.
۶۷ / گزارش به نسل بی سن فردا، بررسی شعر امروز / رضا براهنی
۷۰ / پیچیدگی سرنوشت یک خانه / محمد مختاری
۷۴ / عشق، جاودانگی و مرگ / اسماعیل قهرمانلو
۷۶ / احساس توأم با مشارکت / فتح‌اله اسماعیلی

۱۱- فرهنگ عامه / ۷۷

سعی می‌کنیم هراز گاهی نمونه‌هایی از فرهنگ عامه (فولکلور) به عنوان نمودی از فرهنگ ملی میهنمان داشته باشیم.

۷۷ / ترانه محلی فیروز آبادی / روح‌انگیز کراچی

۱۲- گزارش / ۷۸-۸۴

در این شماره گزارشی از وضع گالری‌ها تهیه کرده‌ایم که گالری‌داران و کارشناسان هنرهای تجسمی نظرات خود را در این باره عرضه کرده‌اند.

۷۸ / چهره دیگر هنرهای تجسمی / فیروزه شریفی

۱۳- پژوهاک / ۸۶-۹۵

در این بخش مقاله‌ها، یادداشتها، و ... چاپ می‌شود که پژوهاک مطالب مجله است.

۸۶ / از ژولیوس سزار تا نیما به امید نوزائی

فرهنگی / مسعود طوفان
۸۹ / هنر چوونان نا آشنا بینی / علی اکبر نگهبان
۹۲ / دیروز، امروز، همیشه / اورنگ خضرائی
۹۴ / اشتراک و تقابل / محمدتقی کریمیان

۱۴- رویداد / ۹۶-۹۹

در این بخش مهمترین رویدادهای فرهنگی، ادبی و هنری از دیدگاه ما مطرح می‌شود.

۹۶ / رویداد / هومن عباسپور

۱۵- معرفی کتاب

تلاش می‌شود به بهترین شکل به کتاب و مسائل پیرامون آن پرداخته شود و آثار جدید و ناشناخته معرفی شوند. از این رو از ناشران، نویسندگان، شاعران، و ... می‌خواهیم تا با ارسال دو نسخه از هر عنوان کتابهایشان در معرفی آن با ما همکاری کنند و چنانچه مایل به فروش کتابهایشان از طریق مجله و پست هستند، اعلام کنند.

چند توضیح :

متأسفانه به دلیل تراکم مطالب و تأخیر در انتشار شماره ۵ که دست کم می‌بایست در شهریور منتشر می‌شد، نتوانستیم از بسیاری مطالب دوستان استفاده کنیم. ازاین رو، از خوانندگان و به ویژه دوستانی که به سفارش ما مطالبی تهیه کردند، پوزش می‌خواهیم. همچنین امیدواریم با انتشار ویژه‌نامه‌هایی بتوانیم دو شماره عقب افتاده شهریور و مهر را جبران کنیم.
توضیح دیگر این که متأسفانه به رغم تأکید بسیار به واحد نسخه خوانی، شماره ۴ باز هم غلط‌های چاپی داشت، با شرمساری باز هم پوزش می‌خواهیم. به ویژه از شاعر، پژوهشگر و مترجم فرزانه و گرانقدر محمدعلی سبانیلو و مترجم فرهیخته و ارزشمند محمد پوینده و دیگر همکاران دور و نزدیک. و حال خواهشمان این است که شعر خزرستان به شکل زیر تصحیح شود:

بجویم - بجورم / پیوند - پیر

در مورد ما همه مهاجریم ... جمله زیر را به انتهای بند دوم اضافه کنید، این حق را از خود مان نیز سلب می‌کنیم.

آخر این که در این شماره، به همان دلیل تراکم مطالب، نتوانستیم بخش‌های کنکاش، مرور، نمایش، هنر، موسیقی و ... را هم در این شماره به چاپ برسانیم.

تکاپو را مشترک شوید و آن را به دوستانتان هم توصیه کنید.

منصور کوشان روزنه

نقد‌ها را بود آیا که عیاری گیرند
تا همه صومعه داران پی کاری گیرند
حافظ

چرا جوامع پیشرفته به عناوین گوناگون، مستقیم و غیرمستقیم، مدافع انتشار مطبوعات آزادند؟ چرا محیطی فراهم می‌آورند که در آن مطبوعات بتوانند رشد کنند و در تداوم، نیازهایشان افزون و افزون تر شود؟ مگر جوامع پیشرفته و محیط‌های سالم فرهنگی، دارای دولت، دولتمردان، سرمایه داران، مدیران و سازمان‌ها و نهادهای فرهنگی و غیر فرهنگی نیستند؟ مگر نمی‌دانند یکی از رسالت‌های مهم مطبوعات انتقاد از نفوس جامعه و نظام‌های موجود در آن است؟

چه عواملی سبب می‌شود با وجود آگاهی به نقش مطبوعات، حتا کوچکترین جامعه بشری، تنگ نظرترین دولت یا دولتمرد، بخواهد که جامعه‌اش، ملتش، سرزمینش دارای مطبوعات آزاد باشند؟ ساده‌ترین پاسخش، شاید تنگی وقت و سرعت پیشرفت جهان به سوی راس هرم تمدن، تکنولوژی و فرهنگ است.

یک ظن ساده نشان می‌دهد که اگر در عصر شاه عباس روزنامه بود، مرشد اکمل مجبور نمی‌شد برای حفظ سلطنت خود، پیشرفت اهداف و نیات خیر و شری که داشته است، هر شب سرای دلنشین و پرشکوه کاخ راه‌ها کند و در لباس مبدل نگران و هراسناک راهی کوی و برزن شود تا بداند مردم چه می‌گویند، چه می‌خواهند، چه می‌کنند تا فردا یا در رفع آن برآید یا با ایجاد «پادزهر» آن را خنثا کند. اگر روزنامه بود، هرگز چگین‌های شاه عباسی آدم نمی‌خوردند. دست کم «زنده زنده نمی‌خوردند. روزنامه هم راه و رسم حکومت را نشان می‌داد، هم اطاعت از قانون را و هم تنبیه قانونی را. در واقع زمانی که فرهنگ جامعه‌ای غنی شود، همه چیز، رو به تعالی می‌رود.

از نیک مردی شنیده‌ام: «تلویزیون و روزنامه‌ها باعث سقوط رژیم پهلوی شدند، از بس همه‌شان فقط و فقط در راستای خواستهای آن رژیم نوشتند و کاری به واقعیت‌ها نداشتند.»

در واقع اشاره حقیقی همان است که نیک مرد گفته است. جامعه «تک ساحتی» ابتدا خود را نابود می‌کند و بعد سازندگانش، تئوریسین هایش. در واقع عواملی که می‌توانند در مقطعی باز دارند حرکت‌های سالم و بنیادی باشند و همه چیز را به سوی ظاهر، به سوی خواست‌های مشروع و با نامشروع سوق دهند، چند صباحی نمی‌گذرد که خود اهرم‌های جنبش



جوامع زیر ستم می‌شوند. پس چرا باید دانسته یا نادانسته، جلو آزادی مطبوعات گرفته شود و یا به نوعی مستقیم و غیرمستقیم، آرمان‌های انقلاب و روح دموکراتیک قانون اساسی نادیده گرفته شود و نشریه‌ها محدود به نوعی از اندیشه، نوعی از هنر یا سلیقه ویژه‌ای منتشر شوند؟ آیا کسانی که به چنین ایده‌هایی دامن می‌زنند، تنها به امروز می‌اندیشند و برنامه کوتاه مدت چند صباحی، یا به فردای این ملت، این جمهوری، این دولت نیز می‌اندیشند؟ اگر فردا مد نظر است و اگر به راستی این ملت قرار است پس از سالیان بسیار به رستاخیزی برسد خشنودکننده، چنان که انقلاب به او نوید داده است و قانون اساسی بسترش را مهیا گردانیده و نمایندگان ملت اهرم‌های حرکت آیند، چرا کسانی، ناخواسته هم که شده، سد راه این پویایی و فراز می‌شوند؟ انتشار نشریه‌های مرده، خنثا، بله بله گو به چه کار این ملت و این دولت می‌آیند؟ چرا باید هزینه و انرژی ملت و دولت در راه آن صرف شود؟ دولتی که نداند در دل ملت چه می‌گذرد، آحاد گوناگون ملت چگونه می‌اندیشند، چه می‌خواهند، چگونه می‌تواند آن گونه که می‌خواهد خدمتگزاری صدیق باشد؟ آنچه بر آن همگان یقین دارند، گذشتن و دور بودن از دوران شاه عباسی است. پس، اگر منتخب خانواده، قوم، ایل و ملت در جستجوی رستگاری انتخاب کنندگان است، اگر به راستی رستگاری را در تعالی فرهنگ می‌داند، پس چه باکش که نشریه یا نشریه‌هایی منتشر شوند که محتوای آنان فرهنگ جامعه را بالا می‌برد، روزنه‌های امید و خواست‌هایشان را فراخ می‌گرداند، از فرو افتادن در لایه لایه‌های هزارتوی سیاست بازیشان می‌دارد، صبح‌های نادمیده را از صبح‌های صادق، تفکیک می‌کند. علاقه را از عشق باز می‌شناساند، نفرت را لو می‌دهد، فریب را افشا می‌کند، اجازه نمی‌دهد همزیانش، هموطنش با تهدید تیز شمشیر داموکلس تهدید شود. فریاد می‌زند در دستی نان در دستی شمشیر، عدالت نیست؟ ملت را از فرهنگ، فرهنگ غنی که پایه‌های تمدن و تعالی بشریت را می‌سازد، دور می‌گرداند. وادار به تزویر و ریایش می‌کند، دینش را لو می‌کند، زیانش را پر خدعه، وجدانش را تهی، شرف و انسانیتش را، نگون. پس، هرکس، هرکس را تهدید به انتخاب کند، از فرهنگ، فرهنگی که در پس آن رستگاری است، دور شده است. نشان داده است همه چیز را نه برای ملت که برای رستاخیز خود خواسته است. برای نیات خود، خواه خیر باشد، خواه شر.

در هیچ منشی رستگاری وجود ندارد، پیامبران از وحدانیت گفتند، شاعران از اولو‌هیت و نویسندگان از مبدئیت. دولتمردان شریف نیز، همه، الگوشان اینان بوده‌اند. پس، حاشا که بنوایم جامعه‌امان بدون مطبوعات آزاد باشد. بدون مطبوعات سالم فرهنگی.

اکنون سؤال این است که مطبوعات سالم کدامند؟ مطبوعاتی‌اند که در راستای حکومت، خواست‌های دولتمردان و وزارتخانه‌ها، سازمان‌ها و نهادها، مستقیم و غیرمستقیم، می‌نویسند؟ مطبوعاتی‌اند که در راستای ملت، خواست‌های شهروندان می‌نویسند؟

حال وضعیت جامعه امروز مابه گونه‌ای است که درست نشریه‌هایی بی محتوا، به زور «سویسد» و آگهی، منتشر می‌شوند. اما نشریه‌ای چون تکاپو، که رسالت و تعهدی را در حیطه وظایفش - مسئولیتی که به عهده گرفته - برای خود قابل است، ناگزیر به تعطیل شدن یادست کم در محاق فرورفتن است. چرا که سردبیر و نویسندگان و کارکنانش معتقدند می‌توان بر مبنای آرمان‌های انقلاب و روح دموکراتیک قانون اساسی، ملت شریف ایران را از پس سال‌ها انفعال، هشدار داد، به خود آورد و گفت: دنیا پر از معرفت‌های جذاب، دلنشین و نو است. سرتان را از لاکتان بیرون کنید، این حرکت بطئی را کنار بگذارید و بکوشید با تفکر و تصمیم، انتخاب کنید. چرا باید انتشار یک نشریه ادبی و تخصصی چون همین تکاپو، تنها به این خاطر که نمی‌خواهد تن به ضرب المثل منحوس «خواهی نشوی رسوا همرنگ جماعت شو» بدهد، کاری باشد بسیار شاق و طاقت فرسا؟ این همه ناشی از همین منفعل بودن و صلاحیت انتخاب را از خود سلب کردن نیست؟

متأسفانه تکاپو در جامعه‌ای منتشر می‌شود که هنوز پیش از یک هزارم مخاطبین بالقوه‌اش را هم به دست نیاورده است. چرا که به دلیل تخطئه فرهنگی طی سالیان بسیار، هنوز دانشگاه‌های ما از تدریس ادبیات جدید ابا دارند و دانشجویش، مطالعه را امری دست چندم می‌پندارد. شاعرش، شاعری را متکی به الهام محض می‌داند. نویسنده‌اش می‌پندارد آن قدر می‌داند که بتواند بنویسد و نمی‌داند به راستی جهان ادبیات به کجا رسیده است. در کجای اندیشه ایستاده است؟ هنوز پژوهشگرش می‌پندارد مطالعه اندیشه دیگران، تأثیر گرفتن از آنان است و این خویش ندارد. هنوز گروه‌های کثیری از روشنفکران دانشگاهی ما از معرفت نو می‌گریزند. هرچیز نو و تازه هراسان‌شان می‌کند. از مطالعه و شناخت در ناشناخته‌ها ابا دارند. هنوز مخاطبین نشریه‌ها - دست کم نشریه‌های فرهنگی - از عادت زدایی و منفعل نبودن گریزانند. هنوز در حال غور و تفحص در گذشته‌اند. دلخوش به نشخوارند، به دانسته‌هایشان. هنوز مخاطب «تکاپو» در هراس و دودلی پا گرفتن و پا نگرفتن «تکاپو» است و از هرگونه تکاپویی در این راه، تداوم و پویایی انتشار آن، می‌پرهیزد. منتظر است «تکاپو» همه گیر (؟) شود. بی خبر از آن که همه گیر شدن از آن نشریه‌های سیاست باز گذشته گرا و منفعل است و نه تکاپو. ما بر این گمانیم که هر چه بیشتر می‌یابیم، کمتر می‌دانیم. بنابراین نوجویی و نوجوایی ما، امکان همه گیر شدن مخاطبینمان را منتفی می‌کند مگر آن که انقلابی، انقلابی فرهنگی در جامعه رخ بدهد.

آنچه گفتیم همه از ناپسندی‌ها و ناپسندی‌ها بود. اما همین جامعه سوخته، آن قدر دلسوخته فرهنگی دارد که این تکاپو به حیاتش ادامه دهد. گیرم به کمک و مدد شما خوانندگان و فرهیختگان فرهنگ دوستی که با علو طبعشان، طبع شماره‌های آتی تکاپو را ممکن سازند، چنان که این شماره به اتکایی از این دست، به دست فرهیخته‌ای بزرگ منش و فرهنگ دوست، به زیور طبع آراسته گشت و گرنه، هم چنان در چنبره هزینه‌های سرسام‌آور تهیه و انتشار، به ویژه از جهت گرانی کاغذ، می‌سوخت و نمی‌توانست دم برآورد و دل دشمنانش را از خنکی باز دارد.

تجلی زیبایی، مظلومیت و رمان فمینیستی در پست مدرنیسم

زنی سیاه پوست افتخار رمان جادویی برنده جایزه نوبل ادبی
● تونی ماریسون، زن سیاه پوستی که چند تا
از بهترین رمانهای معاصر جهان را نوشته است.



نیز تجربه بسیار مهمی است. «ملکم ایکس» هنگام خواندن آثار «ویل دورانت» و «آرنولد توین بی» می بیند تاریخ سیاهان جهان، توسط سفیدپوست ها از بیست خاک حذف شده است:

«به تدریج چشمم باز شد، گشاد تر و گشاد تر شد، و دیدم که چگونه مردان سفید جهان حقیقتاً عین شیاطین رفتار کرده اند، و همه مردمان غیر سفید جهان را غارت کرده اند، به آن ها تجاوز ناموسی کرده اند، خونشان را ریخته اند... هرگز فراموش نمی کنم که وقتی شروع به خواندن دهشتناکی کامل بردگی کردم، چه قدر تکان خوردم... مدهش ترین جنایت جهان، گناه سفید، و خونی که به دست مرد سفید پوست ریخته شده، همه تقریباً باور نکردنی است»

این نیز یک نوع خواندن است. «ملکم ایکس» هملا درک می کند که از تاریخ جهان هر چه مربوط به سیاه بوده، از بین برده شده است. این خواندن در واقع ضد خواندن است. خواننده متن با نیت نویسنده متن به مبارزه بر می خیزد. در واقع اگر از متن «وین بوث» در مرحله اول زن حذف شده، در مرحله دوم سیاه پوست و همه اقوام غیر سفید هم حذف شده اند پس خواندن از نوع دیگری هم باید باشد.

نوع سوم خواندن راه خواندن متن توسط «ویرجینیا وولف» در کتاب «اتاقی از آن خود» می کشد تصویر زن را در میان آثار فلاسفه، مورخان، و نویسندگان پیدا کند، ولی بالاخره به این نتیجه می رسد که نمی توان به استادان مرد، به مورخان مرد، به شاعران مرد در مورد حقیقت هستی زن، اعتماد کرد. زن باید به مطالعه زن بپردازد. طبیعی است که برای این کار احتیاج به درآمدی از آن خود دارد و نیز «اتاقی از آن خود». بدین ترتیب، زن خواننده زن می شود.^۴

تقسیم بندی این خواندن توسط فمینیست آمریکایی خواندن آثار توسط مردان و خواندن آثار زنان توسط ایکس، انقلابی سیاه پوست آمریکایی را در حال خواندن متون تاریخی در زندان نشان می دهد. این خود موضوع ادامه پیدامی کند، و تئوریست آمریکایی

آمریکایی می کند. «وین بوث» در خطابه ریاست انجمن زبان جدید آمریکا، نوع خواندن خود را از متن توضیح می دهد. اعتراض منتقد فمینیست به او از این بابت است که «وین بوث» متن راه عنوان یک خواننده مرد سفید پوست می خواند و در واقع او خود را در متن می خواند. این متن مرد-مدار است. «هلن سیوس»، متفکر و رمان نویس فرانسوی، این نوع خواندن را «احلیل مدار» خواننده است. مرد، موقع خواندن متن، جنسیت خود را در آن دخالت می دهد، و چون با نادیده گرفتن و پاتختیف دادن زن به موجودی دست دوم و خنثی، به بخش عظیمی از بشریت خیانت می کند، در واقع، خواننده ای است که به متن خیانت می کند. حذف این نوع خواندن متن، یکی از هدفهای اساسی فمینیسم مترقی است، چرا که از این نوع خواندن، زن، بیش از پیش تاریخ زن، سرگذشت و سرنوشت زن حذف شده است.

در همان مقاله، همان فمینیست آمریکایی، «ملکم ایکس»، انقلابی سیاه پوست آمریکایی را در حال خواندن متون تاریخی در زندان نشان می دهد. این خود موضوع ادامه پیدامی کند، و تئوریست آمریکایی

زمان دیگرگون کردن فرارسیده است. «زمان
هلن سیوس»^۱ اختراع تاریخ دیگر:

۱- خواندن متن، هرمتی، گاریچیده ای است. این پیچیدگی جنبه های مختلف دارد. بخشی از پیچیدگی مربوط به نویسنده متن است، بخشی دیگر مربوط به خود متن، و بخش سوم مربوط به خواننده. بخشی از انقلابی که در پدیده خواندن پیدا شده، مربوط می شود به اینکه خواننده چه ارتباطی با متن پیدامی کند. خواننده و ذهنیت او، بر اساس سوابق شخصی، تاریخی و اجتماعی و جنسی او اهمیت پیدامی کند. در واقع خواننده اگر می خواهد متن را بفهمد، جز منابع وجودی خود، چیز دیگری در اختیار ندارد. در واقع به تعداد خواننده های متن، متن داریم. یک متن، فقط یک متن نیست، بلکه متن هاست.

۲- یک منتقد فمینیست آمریکایی در مقاله ای تحت عنوان «خواندن خودمان: به سوی تئوری فمینیستی خواندن»، اعتراضی شدید به نوع متن خوانی «وین بوث»^۲ یکی از مهم ترین منتقدان پنجاه سال اخیر ادبیات

نشان می‌دهد که شیوه‌های خاصی برای خواندن متون، هم متون مردان و هم متون زنان وجود دارد، ولی به نظر مایک مقوله از ذهن منتقد تئوریسین دورمانده است. مامرد سفید را داریم، مرد سیاه را داریم، زن سفید را داریم، ولی در این مقوله از زن سیاه خبری نیست. و در این جاست که می‌رسیم به برنده جایزه نوبل امسال، خانم «تونی ماریسون»، زن سیاهپوستی که در طول سی سال گذشته، چندتا از بهترین رمان‌های معاصر جهان را نوشته است، کسی که موضوع اصلی همه کتابهای او، سیاهپوستان، بویژه زنان سیاهپوست آفریقایی قبار آمریکایی است.

۳- خانم «تونی ماریسون» به حق این جایزه بزرگ را به خود تخصیص داده است. اعلام این جایزه درست در موقعی صورت گرفت که رییس جمهوری آمریکا اعلام می‌کرد که نیروهای بیشتری را به «سومالی» اعزام خواهد کرد. رییس جمهوری، پیش از اعلام این خبر به خبرنگاران گفت که قبل از صحبت راجع به «سومالی» می‌خواهد خبر خوبی را به ملت آمریکایی بدهد و آن اینکه «باز هم یک آمریکایی بزرگ، برنده جایزه ادبی نوبل شده است». خانم «تونی ماریسون از دوستان «هیلری» [زن رییس جمهوری] و من است». انگار رییس جمهوری آمریکایی فراموش کرده است که اعتبار «تونی ماریسون»، علاوه بر توانایی او در نوشتن رمان‌های خوب، نیز مربوط به این اصل اساسی می‌شود که او خواسته است آن ریشه‌های اصلی و انسانی تبار آفریقایی خود را که سفیدها به انهدام آن قیام کردند، از طریق رمان‌های خود به رؤیت جهانیان برساند، و رییس جمهوری آمریکا با فرستادن نیرو به «سومالی»، به رغم تمجید از کار او، دقیقاً دست به همان کاری در مورد شخصیت‌های رمان‌های خانم «ماریسون» می‌زند که در طول این دو قرن گذشته آمریکایی‌ها برده‌دار و اروپایی‌ها استثمارگر سفیدپوست در مورد سیاهان زده بودند. اگر قرار باشد حرف‌های «کلینتون» را هم به عنوان یک متن بخوانیم، باید بگوییم: هم می‌توان کشت و هم می‌توان از کسبی که راجع به کشتگان رمان می‌نویسد تمجید کرد. «تونی ماریسون»، زوال اخلاقی و انسانی همان سفیدهایی را نشان داده است که «کلینتون» می‌خواهد برگرداند «سومالی» سوارشان کند. گفتیم که به سه نوع خواندن که فمینیست آمریکایی به آن پرداخته، می‌توان یک نوع دیگر هم اضافه کرد و آن تصویری است که زن سیاهپوست از خود دارد. سروکار ما در این باب با جهان بینی جریحه دار شده تاریخی است، نه جهان بینی زن سفیدپوستی مثل «ویرجینیا وولف» که به دنبال اتافی از آن خویش است، نه جهان بینی مرد سیاهپوستی مثل «سلکام ایکس» که تاریخ جهان را خالی شده از مردان سیاه و شکوه زندگانی

آنان می‌بیند و علیه آن قیام می‌کند، بلکه جهان بینی جریحه داری که پس از سیاه بودن، ستمی مضاعف را به عنوان زن سیاه تحمل می‌کند. جهان «تونی ماریسون» در کلیات چنین دنیایی است، و این دنیای همه نویسندگان سیاهپوست آمریکایی توانمند باشد. ریشه پردگی مضاعف، مقاومت در برابر ستم مضاعف، و بیان آن ریشه و آن مقاومت و پایداری در برابر آن ستم موضوع در کلیاتش روشن است. ولی آنچه «تونی ماریسون» را از بقیه نویسندگان زن سیاهپوست جد می‌کند، این بیانی است که بر غم مظلومیت موضوع آن، عمیقاً به شعر درونی روان آن مظلوم آمیخته است. متتالین شعر درونی، زبان لفاظی، زبان ایمان‌های خیالی، زبان تجمل «ادبی» نیست، بلکه زبانی است پرسیلان، فتنه‌گر، آشوب‌آفرین، به شدت موسیقایی و پیرضربانگ، که مدام پیش می‌تازد و صفحات درخشانی را بر واقعیت گرای جادویی ادب جهان سوم آمریکای شمالی - آری، جهان سوم آمریکای شمالی - می‌افزاید. زبانی که می‌خواهد هویتی هنری را به جای آن هویت دستخوش تجاوز شده قبلی بگذارد، هویتی جادویی که از جهان تاراج‌کننده کنونی سهمی سالم - دستکم در عالم هنر - برای خود می‌خواهد، هویتی که سراسر کاخ‌های ظلم فلسفه‌های مرد - مدار و سفید - مدار است. تکرار و پایی و آمریکایی را به مبارزه می‌طلبد و با تپش و شعله درخشان قاره سیاه در نثر، خشونت چندین قرنی را، از طریق ارائه شعری غشن و زیبا وزن مدار - و به همین دلیل انسان مدار - پاسخی شایسته تهیه می‌کند. نثری که پس از درونی کردن زیباترین نثرهای آمریکایی و اروپایی قرن بیستم - «مالی» در اولیس «جویس»، رمان‌های «سلین» و طبیعت پراهنک نثر سیاهان مظلوم و زیبای فالتکر، از درون یک قهرمان خیالی جادویی و مبالغه‌آمیزی «دوقارگی» و دوشنگی، پیاپی می‌خیزد و صفحات رمان او را در قرن بیستم جهان را درخشان می‌کند، شیوه بیانی که در خور پاسداری و شایسته ستایش و تجلیل است. آری، امسال، جایزه نوبل به فردی شایسته مفتخر شده است. «من محبوه‌ام و اموال من است». «ست» همان است که گل می‌چید، گل‌های زرد در آن جای پیش از زانو زدن، از برگ‌های سبز جداشان کردند. حالا روی لحاف‌اند، در جایی که ماس می‌خوابیم. می‌خواست به من لبخند بزنند که مردهای بی پوست آمدند و ما را با مردگان به زیر آفتاب بردند و مردگان را راندند توی دریا. «ست» رفت توی دریا. رفت آن شرفشازش ندانند. رفت و مرا پشت سر گذاشت بی صورتی و بی صورت او. «ست» صورتی است که من در آب در زیر پهل پیدا و گمش کردم. وقتی که رفتم تو، دیدم که صورت او به سوی من می‌آید، و صورت من هم بود. می‌خواستم ببینم. کوشیدم ببینم. ولی او درون

تکه‌های نور در بالای آب رفت. باز گمش کردم ولی خانه‌ای را که او به من به نجا گفت پیدا کردم. و آنجا بود. و بالاخره لبخند می‌زد. خوب است و نمی‌توانم دوباره گمش کنم. فقط می‌خواهم بدانم چرا در جایی که ما زانو زده بودیم او رفت توی آب؟ چرا این کار را وقتی که می‌خواست به من لبخند بزند کرد؟ می‌خواستم در دریا به او ببینم ولی نمی‌توانستم تکان بخورم. می‌خواستم وقتی که گل‌های مرا می‌چیده او کمک کنم. ولی ابرهای دودانچه‌ها را که در او را گم کردم. سه بار گمش کردم: یک بار با گل‌ها به علت ابرهای پرسروصدای دود، یک بار وقتی که به جای لبخند زدن به من، رفت توی دریا. یک بار در زیر پهل وقتی که رفتم به او ببینم و او به طرف من آمد و لبخند نزد. او به من نجا کرد. من و من کرد و شنا کرد و رفت. حالا در این خانه پیدایش کرده‌ام. به من لبخند می‌زند و صورت خودم است که لبخند می‌زند. دیگر گمش نخواهم کرد. مال من است.

راستش را بگو. از آن ور نیامدی؟

آره. من آن ور بودم.

به خاطر من آمدی؟

آره.

تو یاد دوباره منی؟

آره. تو را به یاد می‌آورم.

هرگز فراموش نکردی؟

صورت تو مال من است.

مرا می‌بخشی؟ می‌مانی؟ حالا در امانی؟

مردهای بی‌پوست کجا می‌روند؟

آن ور. دور دورها.

می‌توانند بیایند این تو؟

نه. آن یک پارسی گردن‌بندبند تو. ولی من جلوشان را گرفتم. دیگر هیچ وقت بر نمی‌گردند.

یکی از آنها توی خانه‌ای بود که من بودم. اذیت کرد.

دیگر اذیت بی‌اذیت.

گوشواره‌ها پت کجاست؟

ازم گرفتند.

مردهای بی‌پوست گرفتند؟

آره.

می‌خواستم کمک کنم ولی ابرها نگذاشتند.

این چاه‌بری در کار نیست.

اگر ولادت آهنی دور گردنت بپندازند. بپاندان می‌کنم.

محبوبه.

یک زنبیل گرد برای تو دوست می‌کنم.

تو برگشتی. تو برگشتی.

به من لبخند می‌زنی؟

نمی‌بینی لبخند می‌زنم.

عاشق صورت توام.

دوروبرنهر بازی می‌کردیم.

من توی آب بودم.

دور زمان آرام، بازی می‌کردیم.

ابرها پرسرو صدا بودند و مانع می‌شدند.

وقتی لازم داشتم، آمدی پامن باشی.

صورتش را لازم داشتم تا لبخند بزنم.

فقط صدای نفس رامی شنیدم.

نفس کشیدن رفته، فقط دندان هامانده.

گفت اذیتم نمی‌کنی.

اذیتم کرد.

من ازت حمایت می‌کنم.

من صورتش رامی خواهم.

اورازبادی دوست نداشته باش.

من اورازبادی دوست دارم.

مواظبش باش، می‌تواند بهت رؤیابدهد.

می‌جود و می‌بلعد.

وقتی کوه‌مرهايت رامی‌یافتد، نخراب.

او خندیدن است، من خنده‌ام.

من مواظب خانه‌ام، مواظب حیاطم.

ترکم کرد.

بابا دارد به سراغمان می‌آید.

چیزی داغ.

محبوبه

تو خواهر منی

تو دختر منی

تو صورت منی، تو منی

دوباره پیدایت کرده‌ام، پیش من برگشتی.

تو محبوب منی

مال منی

مال منی

مال منی

شیر تو را دارم

لبخند تو را دارم

مواظبت خواهم بود

تو صورت منی، من توام. چرا من را که توام ترک کردی؟

دیگر ترک نمی‌کنم

دیگر هرگز ترک نمی‌کنم

تو هرگز دیگر ترک نمی‌کنی

رفتی توی آب

خونت را نوشیدم

شیرت را آوردم

یادت رفت لبخند بزنی

دوستت داشتم

اذیتم کردی

● آنچه تونی ماریسون را از دیگر نویسندگان زن

سیاهپوست جدایی‌کننده، لحن بیانی است که به رغم

مظلومیت موضوع آن، به شعر درونی روان آن مظلوم

آمیخته است.

پیش من برگشتی

ترکم کردی

منتظرت شدم

مال منی

مال منی

مال منی ۵

پست مدرنیست» هسای جهان به‌شمار می‌آیند. [اگر تأثیرات پست مدرنیسم به معنای قطعه قطعه شدن، حذف تاریخت و فقدان تاریخت باشد، پس ادبیات سیاهپوست همیشه پست مدرنیست بوده است.] (تونی ماریسون) سنت جدی فمینیسم جهانی را هم تحت عنوان فمینیسم سیاهان به آن سنت‌ها افزوده‌اند، همانطور که ماریسون پس از اعلام خبر جایزه، خشنودی خود را بیشتر از این بابت ابراز کرده است که زن است، سیاهپوست و آفریقایی - آمریکایی است، و این به معنای قراردادن رمان‌های خود، در پس‌زمینه جدی‌ترین حرف‌ها راجع به ادبیات معاصر جهان، بویژه سیاهان است. بدیهی است که چنین سنت‌هایی گاهی با هم در تعارض شدید هستند، مثلاً سنت تفکر اروپایی - آمریکایی و سنت تجربه حسی و درد آلود آفریقایی - آمریکایی، ولی هیچ ترکیبی بدون حذف بخش‌هایی از اجزای متشکله آن ترکیب عملی نبوده است، و این ترکیب نیز استایی بر آن قاعده کلی نمی‌تواند بود.

کافی است نظر هگل را درباره آفریقا، با نظر «هلن سیوز» فمینیست معروف فرانسوی، درباره آن قاره مقایسه کنیم. هگل، آفریقا را «سرزمین کودکی» بشریت خوانده است. این اندیشه نوادپرستانه و کودکانه، تقریباً بر ذهنیت بسیاری از متفکران سفیدپوست حاکم بوده است. هلن سیوز، آفریقارابه صورت زن جهانی می‌بیند. گرچه فمینیست‌های سیاه چندان با این تعبیر موافق نبوده‌اند، ولی نمی‌توان این نکته را نادیده گرفت که فمینیسم جهانی به دنبال توهم‌زدایی از ذهنیت حاکم بر متفکران غربی در مورد هم‌زن و هم آفریقاست. «کادیاتوکانه» که در مقاله زیبای خود تحت عنوان «عشق، عزرا و استماره» تفسیری دقیق از موقعیت فمینیست‌ها در ارتباط با محتوای عنوان مقاله خود نوشته است، پس از بررسی آبی‌ترین چشم، یکی از رمان‌های «تونی ماریسون»، راجع به محبوبه، معروف‌ترین رمان «ماریسون» می‌نویسد.

«مثلاً اندام زنانه‌ای که در محبوبه از آب سر برمی‌آورد، اندامی است که مرگ، خشونت و عزاز آن را شکل داده‌اند، اندامی است که پی‌های خانه را به لرزه درآورده است، اندامی است که هوس را شکل می‌دهد و به بترمی‌اندازد، وحدت‌های عشق را آشفته می‌کند و دیگر باره خشم‌های مرگ را بر زندگان مستولی

۴- زن سیاهپوست آفریقایی، آمریکایی از چه سنتی استفاده می‌کند؟ طبیعی است که یک سنت واحد نمی‌تواند باشد. نخست تجربه سفر از آفریقا به آمریکاست که در بردگی، دریان دردها و رنج‌های بردگی، در واقعیت دردناک زندگی در آمریکای به عنوان کالا، و نه انسان، تجلی می‌کند. بعد، سنت مبارزه علیه این کالاشدگی و بردگی است. چنین دردی و چنین مبارزه‌ای، ادبیات کتبی و شفاهی خود، و آیین‌ها و مراسم خود را دارد. همانطور که این درد، دردهای متحد خود را دارد و مبارزه، مبارزه‌های متحد خود را. همه ستمدیدگان جهان، سهمی از آن کالاشدگی، نفلگی و از خود بیگانگی دارند، و همه سهمی از مبارزه علیه نیروهای ستمدیدگان را. این فرق که رنگ پوست سیاه، در مورد سیاهپوستان قوزبالا قوز شده است، سنت دیگر، سنت اروپایی - آمریکایی است. در این تردیدی نیست که برای نویسنده سیاهپوست امروز آفریقایی - آمریکایی، سنت اروپایی - آمریکایی - از هومر تا الیوت و جویس و فاکلتر - سنت ارزنده‌ای است. از ترکیب تجربه آفریقایی - آمریکایی و فرم‌سازی، و به‌طور کلی فرمالیسم اروپایی - آمریکایی، تجربه ادبی نویسنده سیاهپوست آمریکایی صورت نهایی خود را پیدا کرده است. بر این تجربه در جهان معاصر آمریکا، باید تجربه نهضت ضد جنگ، نهضت حقوق مدنی، و نهضت تساوی حقوق زن و مسرد را نیز افزود. در مورد نویسنده زن سیاهپوست از نوع «آلیس واکو» برنده دو جایزه پولیتزر و «تونی ماریسون» برنده جایزه منتقدان ادبی آمریکا، برنده جایزه پولیتزر، و برنده جایزه نوبل امسال، تجربه فمینیسم جهانی، بویژه فمینیسم سیاهپوستان را باید افزود. به این معنا، این نویسندگان، علاوه بر اینکه مثل توماس پینچون، سموتل بکت، کرت وانه گوت، جان یارت و ریچارد براونینگ، در حیرت‌

می‌کند. نامش، استعاره‌ای برای اجتماع بر سر گور، مرگش ضرورتی از عشق، عصیان دوباره‌اش گذشته را به مثابه قیامت جسمانی و تجربه زنانه را به مثابه تحدید تواریخ در حال، دوباره به هم می‌آمیزد. در داستانی که ادامه حیات می‌دهد و خود را در واقعیت جسمانی می‌فشارد و از طریق خلایق و انهدام آفرینی عشق در جاهای ملموس سکنی می‌گزیند. محبوبه بینان نظریه جهان بینی سیاهان از اندام و از خانه را به عنوان واقعیت‌هایی که در قالب تحریرات گذشته شکل می‌پذیرند، می‌ریزد، تجربیاتی که بر جایگاه خود در زمان حال از طریق اقتضای اندوه و غشم تأکید می‌ورزند.»^۶

«تونی ماریسون» که در سال ۱۹۳۲، در «اوهایو» به دنیا آمده، بردگی سیاه، رادشکل‌های گوناگون آن، در آثارش ترسیم کرده است. ولی مسئله به این سادگی هم نیست. رسوخ در این شکل‌های تجربه، استخراج شکل‌های هنری آنها، ترکیب این شکل‌ها با قدرتمندترین شکل‌های بیان «رمان» ی، و ارائه همه این دست‌آوردها در زبان‌های تفرقی و خشمبار، و در همه حال، اندام آفرینای زن را در همه زوایای زیبایی آن، هم معرفت‌های جسمانی و هم شور و شوق‌های اشرافی و ظهوری آن، در برابر متعالی ترین دیدگان هنری جهان نگه داشتن، اواره سوی پیروزی در خلق رمان‌هایی حرکت داده‌اند که اینک در کنار مردناری «رالف الیسون» نویسنده بزرگ سیاهپوست، و کارهای «آلیس واکر» و «آنجلا مایو»، در شمار آثار بزرگ ادبیات روایی است. هدف اصلی همه این آثار استعمارزدایی از ذهن، استعمارزدایی از انسان، و تبدیل کردن در دورنج بشری به لذت پر شور هنری است.

تنهایی‌ای هست که می‌توان نوسانش داد. باز و حاضرید، زانوهای بالا کشیده، نگه داشته شده، ادامه‌دهنده، این حرکت، عکس حرکت کشتی، نوسان‌دهنده را صاف می‌کند و در برمی‌گیرد. از نوع دورنی است - چسبان مثل پوست. بعد، تنهایی‌ای هست که می‌چرخد. هیچ نوسانی نمی‌تواند سر جانگوش دارد. زنده است، سرخود. چیزی خشک و پخش شونده که صدای پای خود آدم که می‌رود، انگار از جای دوری می‌آید.

همه می‌دانستند چه خوانده می‌شد، ولی کسی درجایی نمی‌دانست نامش چیست. از یاد رفته و به حساب نیامده، گمش نمی‌توان کرد، چرا که کسی به دنبالش نیست. و اگر هم کسی دنبالش باشد، چطور می‌تواند صدایش بزنند، وقتی که نامش را نمی‌دانند. گرچه دعوی دارد، کسی دعوی او را ندارد. درجایی که سبزه بلند بازمی‌شود، دختری

که منتظر بود دوستش داشته باشند و بگریزد ننگ در اندامهای جداگانه‌اش چنگ می‌گشاید، تاخنده جرنده آسان تر بتواند تا آن ته او را ببلعد قصه‌ای نبود که دهان به دهان برود.

مثل رؤیایی بد فراموشش کردند. پس از آنکه قصه‌هاشان را یافتند، آنها را شکل دادند و بزرگ کردند، آنهایی که آن روز در ایوان او را دیدند شتابزده و به عمد فراموش کردند. آنهایی که با او حرف زده بودند، با او زندگی کرده بودند، عاشق او شده بودند، دیر تر نتوانستند فراموشش کنند. تا اینکه جز آنچه را که او گفته بود نمی‌توانستند بیاد بیاورند و یا تکرار کنند، و شروع کردند به باور کردن اینکه جز آنچه آنها خود فکر می‌کردند، او اصلاً حرفی نزده بود. پس، در پایان، او را هم فراموش کردند. به یاد آوردن غیر عاقلانه می‌نمود. هرگز ندانستند که او در کجا و چرا زانو زد، و صورت زیر آبی که او آنطور می‌خواست مال که بود. درجایی که خاطره لبخند او در زیر چانه‌اش می‌توانست باشد و نبود، قفلی بسته بود و کلنگ، شکوفه سبزیسی‌اش را به فلز چسبانده بود. چه چیز او را به این فکر انداخته بود که ناخن انگشت‌هایش می‌تواند قفل‌هایی را باز کند که باران بر آن می‌بارد؟

قصه‌ای نبود که دهان به دهان برود.

پس فراموشش کردند. مثل رؤیایی ناخوش در خوابی آشفته. ولی گهگاه، وقتی آنها بیدار می‌شوند، غش غش دامنی ساکت می‌شود و گرهای انگشتی که در خواب، آهسته از روی گسرنه‌ای می‌لغزد، انگار متعلق به خفته می‌شود. گاهی عکس دوست نزدیکی یا خویشی - که زیاده از حد بدان نگاه شود - جا به جا می‌شود و چیزی آشناتر از خود آن صورت عزیز در آن جاتکان می‌خورد. اگر بخواهند می‌توانند به آن دست بزنند، ولی چنین کاری را نمی‌کنند، چرا که می‌دانند اگر چنین کاری را بکنند اوضاع هرگز دیگر مثل سابق نخواهد بود.

قصه‌ای نیست که دهان به دهان برود

آن پایین کنار نهر پشت ۱۲۴، جای پاهایش می‌آیند و می‌روند، می‌آیند و می‌روند. آنقدر آشنایند، اگر چه‌ای

با آدم بزرگی پاهایش را در آن جای پاهای بگذارد، اندازه آن پاهای او خواهد بود. پاهای او را از آن رد پاهای او بپارید آنها دوباره ناپدید می‌شوند، انگار کسی هرگز پاهای آنها نگذاشته بود. بتدریج هر نشانه‌ای از این می‌رود، و آنچه فراموش می‌شود فقط جای پاهای نیست، ولی آب هم هست و هر چیزی که آن پایین هست، بقیه هواست. نه نفس از یاد رفته و به حساب نیامده، ولی باد در لبه‌ی شپروانی‌ها، و پاهای بهاره که به شتاب آب می‌شود. فقط هوا بی‌شک داد و قال برای پوسه‌ای نیست.

محبوبه.^۷

و «جان لثرو»، منتقد معروف می‌نویسد: «نمی‌توانم بی آن [محبوبه] تصورات آمریکارا بکنم.»

۷۲/۷/۱۹ تهران

«Sortes», in *Modern Criticism and Theory*
1-Helene Cixous,
Edited by David
Lodge, (Longman, London, 1988), PP.
286-293.

2-Wayne Booth
3-Phallogocentric

Reading

4-Patrocínio «Ourselves: Toward
P. Chweickert,
A Feminist «In Gender and Reading,
Theory of Reading
Edited by Elizabeth A. Flynn and
Patrocínio P.
Schweickert, (The Johns Hopkins
University Press,
Baltimore, Maryland, 1986), P. 31-62.
5-Toni Morrison, *Beloved*, (New American
Library, New York
1987), PP. 214-217.

«Love, Mourning and Metaphor», in *New
Feminist Discourses*, Edited by Isobel
Armstrong
(Routledge, London, 1992) PP. 136-153.

7-Toni Morrison,
Beloved, PP 274-75.

دودلی‌های دردناک، میان شیراز و قاهره



اسماعیل بوذری، دبیر عربی‌مان به خیر، که همین پارسال درگذشت. مرشد و پیر و استاد بزرگواری بود، اما درس عربی‌اش زمزمهٔ محبتی نبود و این هیچ ربطی به دل مهربان خودش نداشت. شاید برای خود او هم آن زبان عربی که به ما درس می‌داد، و آن شیوه‌ای که عربی درس می‌داد، تکلیف شاقی بود. همچنان که از انگلیسی آن سالها هم غیر از شاقی تکلیف هایش چیزی به خاطرمان نمانده است. هر چند که برخی از واژه‌های کتابهای انگلیسی را در ترانه‌هایی که صبح تا شب می‌شنیدی باز می‌شناختی اما لغت‌های عربی را نه. چرا؟ برای این که وقتی در خاطره‌هایت مرور می‌کنی همراه با آن واژه‌ها، صداها نغمه و صداها نام به یادت می‌آید که با آنکا (پل) شروع می‌شود و بسیار طول می‌کشد تا به ویلیمز (اندی) می‌رسد، در حالی که، با آن لغت‌های عربی، فقط ام کلثوم و فیروز، آن هم چه دور، و با چه زوری ...

نه، قصور فردی، جرم فردی (با یا بدون شریک) مطرح نیست. به نظر من، حتا بحث مسئولیت هم نمی‌تواند مطرح باشد. همیشه رسم بوده و امروزه حتا مُد خیلی داغی است که مسئولیت پیچیده‌ترین و هزار جنبه‌ترین وضعیت‌ها را هم به گردن یک ذات، یک نام، یک مفهوم، یک نشانه بیندازند. در حالی که، ناگزیری من ایرانی به خواندن ترجمهٔ فرانسوی یک اثر عربی، حاصل عمدتاً غیر مستقیم مجموعهٔ بسیار پیچیدهٔ شرایط و وضعیت‌های در هم تنیده‌ای است که مسئول تراشی برای آن، با آن سادگی و بداهت و سرعتی که اغلب می‌شود، عملاً "مرادف گریز از طرح مسئله است، تا چه رسد به چاره‌جویی برایش.

اما مسئلهٔ من مطلقاً این نیست، حتا بطور کلی معتقدم که این هیچ مسئله‌ای نیست. تنها دلم از این می‌سوزد که چرا ناچاری، در رابطه‌ای که می‌توانست دو سویه باشد طرف ناشی را دخالت داده است. همین. وگرنه

کتابی از نجیب محفوظ می‌خواندم. به فرانسه. و هر چه می‌خواندم می‌دیدم که آن‌طور که باید به دلم نمی‌نشیند. به نظرم می‌آمد که چیزی کم دارد، پیش از آن که در جایی، در درونم، با من رابطه برقرار کند دچار افت می‌شود و کوتاه می‌آید. حس می‌کردم چیزی کم دارد تا به آن نقطهٔ هدفی در ژرفای حسی آدم برسد که هر کتاب خوب، هر اثر هنری واقعی در جا به آن می‌رسند و گاهی حتا معناتپس‌وار به سوی آن کشیده می‌شوند، و آنجا چه آشکار و فعال و تپنده، چه به ظاهر خفته و منتظر، برای همیشه ماندگار می‌شوند. کتاب محفوظ - ترجمه فرانسوی کتاب محفوظ - به این نقطه نمی‌رسید. و من در جستجوی دلیلش با ذهن خودم کلنجار می‌رفتم. از آنجا که سر و کارم با نویسنده‌ای خوب و کمابیش - آشنا بود دلیل را در درون خودم جستجو می‌کردم. به دنبال عیب و علتی بودم که نمی‌گذاشت رابطه به درستی برقرار شود.

پیش از هر چیز، یک عیب بدیهی: یک ایرانی که اثر یک نویسندهٔ عرب زبان را ناگزیر به زبان سومی می‌خواند یک جای کارش عیب دارد. تا آنجا که به خود او مربوط می‌شود قصوری از او سرزده است که جبران ناپذیری‌اش - یا دشواری و حتا محالی جبران‌ش - آن را هر چه دردناکتر می‌کند. تو و این زبان دوم جاری در همه فضاهای زندگی‌ات، تو و این زبان حی و حاضر در لایه لای همهٔ حمله‌ها و سطرهای زبان مادری‌ات، تو و این زبان بافته در تار و پود فرهنگ هزار رنگت، تو و این زبان همسایه‌های بغل گوشت ... کاش کسی همتی می‌کردی، کاش نیم‌نگاهی هم - هم - به علف در خانه می‌انداختی

اما بحث قصور فردی را، هر چقدر هم که آدم مسئول و وظیفه‌دانی باشی، خیلی نمی‌توانی بسط بدی، حتا اگر پای کسانی - چه حقیقی و چه حقوقی - را هم به عنوان شریک حرم حودت نه میان بکشی. یاد استاد

بقیه بحث را می‌توان به جنبه های صرفاً فنی دخالت طرف ثالث محدود کرد که اتفاقاً همه مسئله همان است، و به آن می‌رسیم. اما پیش از آن، یک نکته دیگر. در جستجوی علت نقص واسطه‌ام با ترجمه فرانسوی کتاب محفوظ، به نام سرود زنده پوشان، کندوکاوم را کمی هم به زمینه اسلوب کشاندم. واقعیت این است که ما از دنیای روشن و هموار و مسطح روایت خطی محفوظ دور افتاده‌ایم. خواستم بگویم پیش افتاده‌ایم اما شاید بهتر بود می‌گفتم پایین افتاده‌ایم. پایین به تعبیر فرورفتن از سطح به ژرفا، اما شاید هنوز با اندکی از همان مفهوم متداول‌تر پایین افتادن، شاید به نشانه حسرتی که همواره، مستقل از همه شور و ذوق رسوخ در ژرفا های پایین‌تر و پایین‌تر، دل را برای آن روشنی و همواری و سادگی دنیای سطح، یا سطح دنیا، می‌سوزاند، حسرت سادگی و پاکی سرآغاز، حسرت روشنی و تازگی دنیایی چون دنیای کودکی با همه طراوت ساده در خاندانش در برابر ترس‌ها و ابهام های اعماق، با همه پختگی و بلوغ و لذتهای خردمندانه‌اش.

اما روایت خطی هم خود به خود به هیچ وجه مایع برقراری رابطه حسی و درونی با یک اثر نیست. علیرغم عادت ما امروزی‌ها به اسلوب های مدرن‌تر و ذهنی‌تر روایت، آن‌گونه روایت همچنان برای ما بسیار گویا و هنوز از دیدگاه هنری کاملاً معتبر است، همچنان که، با همه پیشروی در راههای گوناگون شعر مدرن، از شکلهای قدیمی‌تر و حتا کلاسیک شعر جدا نشده‌ایم. نه فقط آثار مقدمان را به اعتبار ذات و درونمایه شان به عنوان آثاری تام و کامل (و نه یادگارهایی از دیدگاهی کمابیش باستان شناسانه) تلقی می‌کنیم، بلکه آثاری امروزی را هم به صرف این‌که با اسلوبی کلاسیک، رمانتیک و ... آفریده شده‌اند پس نمی‌زنیم (مستقل از آنچه امروزه به عنوان پست - مدرن بسیار باب شده است بی آن که تعریف‌ها و مصداق‌هایش چندان مشخص و مدرن شده باشد).

نه، مشکل من با سرود زنده پوشان به سبک محفوظ مربوط نبود. محفوظ، به رغم سبک کلاسیک وارث (یا شاید به یاری این سبک) داستان سرای ماهری است. دنیایی هم که ترسیم می‌کند دنیای جذابی است. نه، مشکل من بسیار ساده‌تر از اینها بود: مشکل ترجمه بد، و این را اولین بار زمانی فهمیدم که با یک نمونه فاحش خطا در آنجایی که شاید بزرگترین و خطیرترین «بزنگاه» کار ترجمه متون داستانی باشد، یعنی ترجمه گفتگوها، برخورددم.

معتقدم که بهترین محک یک ترجمه خوب یا بد، یا دست کم آسان‌ترین و گویاترین آزمایش کیفیت یک ترجمه، چگونگی برگرداندن گفتگوهاست. در اینجا است که همه عناصر اصلی ترجمه، از آشنایی مترجم به دو زبان مقصد و مبدأ گرفته تا دریافت و انتقال لحن و سبک نویسنده تا میزان وفاداری و ... همه و همه به آسانترین وجه مشخص می‌شوند و قابل اندازه‌گیری‌اند.

در صحنه‌ای از سرود زنده پوشان زن و شوهری در چاره‌یابی سرای مسئله‌ای ناگهانی که رایشان پیش آمده بگو می‌کنند، و شوهر، به تنگ آمده از این که زن با او هم‌رایی نشان نمی‌دهد، از سر ناخرسدی و خستگی می‌گوید: «لا اله الا الله» به همان مفهومی که ما هم در فارسی می‌گوییم. اما این عبارت، در ترجمه فرانسه، به مفهوم تحت اللفظی طاهری و کتابی‌اش ترجمه شده است، یعنی «همانا که خدایی نیست جز پروردگار یکتا» (۱). یعنی که مترجم مفهوم دقیق و مشخص این عبارت را در جایگاه

محاوره‌ای‌اش به هیچ وجه درک نکرده است و تصویری که به خواننده فرانسوی زبان منتقل می‌کند تصویر آدمهایی است که عقل و منطق رفتاری و گفتاری شگرفی دارند چون در جایی که باید چیزی پرخاش‌آمیز بگویند از وحدانیت حدایشان دم می‌زنند! (آیا لغزش‌های به همین کوچکی و سادگی برای ارائه تصویری متعصب، واپسگرا، «سنادگرا» از عربها و بطور کلی «شرقی‌ها» کافی نیست؟).

ترجمه فرانسوی کتاب محفوظ بس بیشتر از این آب بر می‌داشت. غزلی از حافظ هم در آن به همان سرنوشت عارت «لا اله الا الله»، و شاید از آن هم بدتر، دچار شده بود. در کتاب بیت های غزل حافظ با مطلع «دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند» به صورت نوعی ترجیع بند، یا محور وحدت بخش موسیقایی، پیاپی تکرار می‌شود. اما تنها در اواخر کتاب، در جایی که مترجم در پای صفحه از نسبت بیت‌ها به حافظ سخن می‌گوید، مطمئن می‌شوی که برآستی همان غزل معروف مطرح است، چون تا پیش از آن، تنها با حدس و گمان، و از طریق تداعی‌هایی میان آنچه خودت از آن غزل در ذهن داری، و تصویر مسخ شده‌ای که مترجم فرانسوی به دست می‌دهد، ربطی با بیت حافظ برقرار می‌کنی. ربطی شبیه آنچه میان بقایای غم‌انگیز یک تصویر، پاره پوره های یک عکس کهنه و نیمه محو، با یک چهره زنده و زیبا هست.

با خواندن آن برگردان‌ها (چنان که دیدن اسکلنت نحیفی به جای یک تن رده تپنده)، یک بار دیگر اعتقادم بر پرهیز از ترجمه شعر، یا دست‌کم انواعی از شعر، راسختر شد.

فکر می‌کنم خیلی از شاعران، و شعرها، ترجمه ناپذیرند. نه این که در عمل نشود اجزای بیت‌های آنها و آنان را از زبانی به زبان دیگر نوشت (چنان که مترجم فرانسوی محفوظ هم کرده است)، بلکه بحث بر سر آن چیزی است که از این تغییر و تبدیل بجا می‌ماند. بحث بر سر این است که در ترجمه، یک شعر چقدر افت می‌کند و آیا آنچه حاصل می‌آید آن قدر هست که به ترجمه بیارزد؟ آیا فقط اسم حافظ را شنیدن (یا نشنیدن) بهتر از خواندن بیت‌هایی نیست که مطلقاً از آن او نیستند؟ یعنی آیا گمانی یک چهره برجسته بهتر از آشنایی کاذب و ناقص با او نیست؟

به اینجا که می‌رسیم، ایرادی از دوست صاحب نظری در گوشم طنین می‌اندازد که یک بار در بحث درباره ترجمه شعر از او شنیده‌ام و همواره در ذهنم با این بحث همراه است و می‌ماند، او می‌گفت: مگر نه این که شعر عالی‌ترین وسیله بیان درونی‌ترین و ژرف‌ترین احساسها و عواطف است؟ پس چرا باید با دستاویز دشواری یا محال ترجمه شعر در را به روی انتقال ظریف‌ترین و سترگ‌ترین تجربه های آدمها از زبانی به زبان دیگر بست؟

ایراد درستی است. نه؟ ترجیع بیت‌های حافظ در کتاب محفوظ مسئله مرا با همه حدت‌ش، و ایراد آن دوست را با همه درستی‌اش، یک بار دیگر پیش می‌کشد. آوایی، برخاسته از رکن‌آباد شیراز، در کوچه های قاهره یا اسکندریه طنین می‌اندازد، اما بی‌شمار ایستگاههای ذهنی و فنی که این آوا را «رله» می‌کنند، تا چه حد در آن تغییر می‌دهند؟ آنچه در پایان این راه دراز باقی می‌ماند دقیقاً چیست؟ اگر، به گفته بانوانی، حافظ شاس نامدار ایتالیایی، از یک غزل فخیم حافظ فقط یک ترانه عاشقانه (هر چقدر هم زیبا) باقی بماند مسئول کیست؟

نه، مسئله هنوز برای من باقی است.

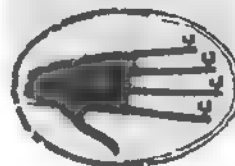
فاتح شدم و نام فرزندانم رابه ثبت رسانیدم

سال تحصیلی ۱۳۷۲ - ۱۳۷۳ آغاز شد. به گفته وزارت آموزش و پرورش متجاوز از ۱۷۵ میلیون دانش آموز پسر و دختر در مقطع های دبستان، راهنمایی و متوسطه شروع به تحصیل کردند. اعداد و ارقام گاه به تنهایی خیلی گویا هستند. جمعیت دانش آموزان ایران از مجموع جمعیت پنج شش کشور حوزه حلیح فارس بیشتر است و این می تواند گویای مسایلی باشد. اما اعداد و ارقام همه چیز را نمی گویند. این جمعیت ۱۷/۵ میلیون نفری از چه کیفیت تحصیلی برخوردار است؟ امکانات مدرسه و معلم تا چه پایه است؟ نحوه ورودشان به حوزه تحصیلی چگونه است؟ و درباره این پرسش آخری است که از آن صحبت می کنیم. می خواهیم بگوییم اکثریت دانش آموزان و اولیای آنها در شهرهای بزرگ با معضل مهمی روبه رو هستند و هر سال از اردیبهشت تا مهر تب ثبت نام بر خانواده ها و دانش آموزان مستولی می گردد.

در حال حاضر می توان مدارس رابه سه دسته تقسیم کرد: مدارس غیر نمونه مردمی، مدارس دولتی نمونه مردمی، و مدارس خصوصی یا سمی بی مسمای «غیرانتفاعی» و در مجموع، هر سه نوع مدرسه یادور زدن اصل ۳۰ قانون اساسی، که تحصیل را برای تمامی افراد ملت را بگانه اعلام کرده است، از دانش آموزان پول می گیرند. من خود تا پارسال در یکی از دبیرستانهای دولتی غیرنمونه مردمی منطقه ۷ تهران تدریس می کردم. رئیس مدرسه ممکن بود به هنگام ثبت نام پولی مطالبه نکند اما در سه مرحله توزیع کارنامه از اولیای دانش آموزان پول می گرفت گاه نیز انجمن خانه و مدرسه در این رهگذر او را یاری می داد (بدنیست بگویم همین شخص به پاس خدماتش فعلاً معاون یکی از نواحی «پردرآمد» آموزش و پرورش تهران است). دخترم در یکی از دبستانهای منطقه ۳ درس می خواند. از کلاس اول که مدرسه غیرنمونه مردمی بود تا حالا که کلاس پنجم است و با عوض کردن تابلو، آنرا نمونه مردمی کرده اند هر سال ثبت نام موکول به ارائه دو یا یک فیش بانکی بوده (حالا به هر نامی که بوده مهم نیست مهم آنست که ثبت نام منوط به پرداخت پول بوده و هست). حتی رئیس هر قدرت دبستان ملاحظه فرهنگی بودنم را هم نکرده و به روال دیگران مطالبه پول کرده است. این دونوع، می مانند نوع سوم که همان غیرانتفاعی است. تفاوت این سه نوع مدرسه در میزان پولی است که می گیرند. دولتی های غیرنمونه مردمی کمتر و «غیرانتفاعی ها» بیشتر یعنی گاه تا آنجا که تیغشان برد پول می گیرند. اما کاش این تمامی مسأله بود. این یکی از چند «خوان» رستم و اسفندپاراست. مشکل های اساسی در مرحله ثبت نام بروز می کنند و پرداخت شهریه نقطه پایانی بر این ماحرست.

معضلی به نام ثبت نام

در مدرسه های دولتی بخصوص اگر قدری هم شهرت به هم زده باشد گرفتاری ثبت نام زیاد است. هر مدرسه برای خودش یک «محدوده» جغرافیایی تعیین می کند و دانش آموزان واقع در «مناطق مرزی» یا «برون مرزی» رانست نام



نمی‌کند یا تحت شرایطی شاق و از جمله ارائه «خودیاری» بیشتر نام آنها را در لیست رزرو قرار می‌دهد. باز هم اگر خودم مثال بزنم که رئیس دبستان دخترانه از ثبت نام دخترم خودداری می‌کرد به این حرم که در «منطقه مرزی» هستم در حالی که نزدیکترین مدرسه به خانه‌ام بود و سرانجام با سه ماه دوندگی - اینکه فرهنگی بودن نیز در دل سنگ ریاست اثری نکرد - و بالا و پایین رفتن و قدری «خودیاری» موفق به ثبت نام شدم

مدرسه‌های نمونه مردمی کشور می‌گذارند، یا اداره ناحیه برای متقاضیان این نوع مدارس کنکوری برگزار می‌کند. همه دانش‌آموزان در یک روز امتحان می‌دهند بنابراین هر دانش‌آموز می‌تواند متقاضی تنها یک مدرسه باشد، بعد هم اسامی قبول شدگان و ذخیره‌ها را اعلام می‌کنند و وای به حال ذخیره‌ها اگر نخواهند در مورد شهریه و خودیاری لب به شکوه بکشایند و چک و چانه بزنند. البته شرط معدل هم دارند.

مدرسه‌های غیرانتفاعی

هفت‌خوان واقعی این‌هاست، ابتدا شرط معدل است. از داوطلب ورود به مدرسه معدل ۱۹ - ۱۸ - و نه کمتر - می‌خواهند. این تمهید محاسنی دارد. هم «اشل» مدرسه را، الا می‌برد و مهارت آنرا در دلها زیاد می‌کند، هم دانش‌آموزانی با این معدل، کمتر به فکر شیطنت می‌افتند و می‌درس‌ترند و هم در دسر معلمان کمتر است. آخر سر هم صد درصد قبولی می‌دهند و تعدادی از آنها به کنکور راه می‌یابند و تبلیغی می‌شوند برای مدرسه.

خوان بعدی مصاحبه شفاهی با پدر و مادر دانش‌آموز است. روزی راتعیین می‌کنند. پدر و مادر باید به مدرسه بروند و با سر و وضع مناسب و اگر رئیس و معاون آنها را «پسندیدند» دانش‌آموزان راه مسابقه کتبی و سپس شفاهی دعوت می‌کنند. از کسانی که در آزمون کتبی و شفاهی قبول شوند دعوت می‌شود برای مصاحبه به مدرسه بروند. اگر دانش‌آموز خوان مصاحبه را هم با موفقیت پشت سر نگذارد دیگر با او کاری نیست حالا پدر و مادر باید وارد معرکه شوند و شهریه کلاتی که گاه «همت عالی» است، و گاه بین ۱۰۰ تا ۳۰۰ هزار تومان بوسان می‌کند، مقدمات ثبت نام را فراهم کند. هر واضح است کسی که آنهمه بلایا را پشت سر نهاده و قبول شده، دیگر جرات چانه زدن در مورد «مادیات» و این قبیل مسائل را ندارد چون هر چه باشد محیط معنوی است و جای این‌گونه صحبت‌ها نیست. پول که رد و بدل شد نوبت خط و نشان کشیدن رئیس و معاون است. چند صفحه تعهد پل‌پلی شده را می‌گذارند جلوی پدر و مادر و فرزند که امضا کند. در یکی از مدارس راهنمایی خیابان دیباچی به دانش‌آموز گفته شده است که بعد از «سه چرا» اخراج خواهد شد. چرا این‌طور راه می‌رفتی؟ چرا خدیدی؟ چرا؟ بله، بعد از سه چرا آنهمه رشته پنه می‌شود کیف و کتاب را زیر بغل دانش‌آموز می‌دهند و حالا با یک کارنامه سیاه وانگ «اخراجی» می‌ماند روی دست پدر و مادر. این ضوابط من در آوردی آنهم در امر خطیری مثل

آموزش و پرورش نسل آینده کشور و یک سوم جمعیت مملکت توسط این از پاپ کاتولیک‌ترها نسل جوان ایران را عاصی می‌کند. باز جای شکرش باقی است که جامعه مایک جامعه روحانی و معنوی است و مردم ما گول ظواهر مادی را نمی‌خورند و گرنه یک عوام‌غریب در مقطعی مثل ثبت نام و غیره چقدر می‌توانست از احساسات نوجوانان و پدر و مادرانشان، که اکثریتی بزرگ را تشکیل می‌دهند، سوءاستفاده کند. آیا وزارتخانه و مقامهای دست‌اندرکار اینها را می‌دانند (که باید بدانند)؟ به فکر چاره افتاده‌اند که لااقل سال آینده دچار این گرفتاری‌ها نباشیم؟

چه باید کرد؟

آیامی‌توان گفت به صرف زیرپانهادن (یا دورزدن قانون اساسی) باید در هر سه نوع مدرسه رابست و به امید بارگشایی مدرسه‌های ایده‌آل نشست و سال شماری کرد؟ یا اینکه بگوییم ایده‌آل‌ها جای خود را دارند اما واقعیت‌ها هم به نوبه خود سرسختند؟ دولت با آنکه برای آموزش و پرورش بودجه کلاتی صرف می‌کند اما اولویتهای دیگری مثل امور دفاعی و مبارزه با تهاجم فرهنگی و غیره نیز هستند که شاید در شرایط کنونی امکان تخصیص بودجه بیشتر واحداث مدرسه‌های رایگان‌تر را ندهد. باید با واقعیتها ساخت و کنار آمد. در نبود امکانات بیشتر هم می‌توان با بودجه فعلی به وضع آموزش و پرورش سر و سامان داد و در مدارس ضوابط را جایگزین روابط کرد. هنوز انتصاب رئیس و مدیر عمدتاً به حکم رابطه است و گاه ارکنترول رئیس ناحیه نیز خارج. من خود رئیس دبستانی رامی‌شناسم که اگر از روی کتاب فارسی پنجم ابتدایی برایش دیکته بگویند قطعاً تجدید می‌شود و حاضرم این را اثبات کنم. از رئیس دبیرستان کذایی هم که قبلاً صحبت کردم. اینها متأسفانه استثناء بر اصل نیستند بلکه امری شایع و رایج‌اند. بخش بزرگی از ساختمان مدرسه‌های دولتی راه اتاق ریاست، معاونت، ... سالن اجتماعات و غیره تخصیص می‌دهد در حالی که باید از همه امکانات موجود برای کلاس استفاده کرد. چرا محوطه امتحانات را عوض نمی‌کنیم و هر معلمی خودش در کلاس درس از سجه‌های امتحان نگیرد؟ به معلم‌هاطمینان نداریم؟ لابد نداریم و گرنه آنهمه مسابقه و کنکور معنی نداشت و می‌گذاشتیم خود معلمان از دانش‌آموزان امتحان بگیرند. اگر معلمی ناصالح است کنارش بگذارید که در این حوزه «عدم صرف به از وجود ناقص است». برای ثبت نام می‌توان ناظرانی از میان اولیای مردم و سازرسان صالح اداری استفاده کرد. میزان مقطع شهریه‌ها را تعیین و در راه‌پو، تلویزیون و مطبوعات اعلام کرد. صندوق شکایات گذاشت و به شکایتها واقفاً و سریعاً رسیدگی کرد. اینها همه و بسیاری از اقدامات دیگر که مقامهای وزارتخانه می‌دانند می‌توانند گوشه‌هایی از معضل تحصیلی ما را حل کنند و با به پای کمیت، کیفیت را نیز بالا ببرند. به امید روزی که چیزی به نام معضل تحصیلی یا دست کم معضل ثبت نام نداشته باشیم

فراخوانی فرزانه وار

شماری از زنده‌ترین نویسندگان و شاعران است و کارنامه فرهنگی معینی دارد، بار دیگر عنوان شود. گو که در مقطعی از تکاپوی کانون عده‌ای کوشیدند که این نهاد صرفاً صنفی و فرهنگی را بدل به میانه کشمکش سیاسی و اغراض حزبی کنند، اما درس زمانه اینک این است که چاره کار، اندیشه و حرمت‌گزاری به باور طرف مقابل و توسل به جدل مسئول و خویش‌نواست، نه بانگ و هیاهو و جدال، بویژه که گذشت روزگار به طرزی سخت شگفت به ما آموخته است که احترام به طرف مقابل و عقیده او، اعم از آنکه سرانجام موافق یا مخالف ما باشد نشانه امید و فرهنگ سازنده فرد است و امروز از پی تحولات دهه پایانی قرن میلادی، دهه‌ای که گوئی خودقرنی تمام و کمال بر جهانیان بوده، می‌رود که خصومت و جنگ اعتقادی و تعصب، جایش را تمام و کمال به دانش و مدارا و عقل سلیم بسپارد، قرنی عجیب و غریب و توفانی و در عین حال امیدانگیز و روی به روشنی و نیز بشری شدن هرچه بیشتر این منطق مولوی که چاره کار جهان، نه دشنام و دد منشی و دریدن یکدیگر که دانش و خویش‌نوازی و مهر است، گذاری که:

دلایل قوی باید و معنوی

نه رگهای گردن به حجت قوی

مولوی (جلال الدین)

نویسنده عزیزما محمد محمدعلی فراخوانی کرده‌اند بسیار لطیف و بجای - در مجله نکاپو - ایشان از همه نویسندگان خواسته‌اند که به منظور برخورد به امور صنف نویسندگان، به یک دیدار همگانی یاری دهند - لابد در روز و ساعت معینی که اعلام خواهد شد - و خواهش ایشان بی شک همچون خواهش بسیاری از نویسندگان این است که در این دیدار - که طبعاً می‌باید زیارت خوشایندی هم باشد - برای فعالیت مجدد صنف تادل نظر شود و مقدمات سارنده‌ای فراهم گردد.

از دید من برای ادامه کار «کانون نویسندگان ایران» که از مردادماه ۱۳۶۰ بی‌هیچ دلیل قانونی بی‌معوق ماند، منطقاً هیچ مانعی وجود ندارد و کانون حتا از سال‌های پیش می‌توانست به کارش ادامه دهد.

بدیهی است که در این فاصله تحول بنیادینی صورت گرفته که مهم‌تر از همه روی آمدن نسلی است که در مقطع زمانی کانون بعد از انقلاب، هنوز نوجوان بوده است. گشودن این میدان فرهنگی به روی نسل جوان و رونق‌گیری بیشتر صف نه یاری ایشان و نیز آگاه کردشان از آنچه گذشت، می‌گمان در حور اهمیت است. من به شکل صنفی مجدد شاعران و نویسندگان که خود شامل نیروهای تازه‌نفس و اعضای گذشته است پیشاپیش درود می‌گویم و برآیم که همان نام قدیمی «کانون نویسندگان ایران» که یادآور کوشش

غلامحسین سالمی

کانون، جوشنی بر پیکر فرهنگ



آمدن انسانهای فرهیخته‌ای بود که به رغم داشتن آراء و عقاید متفاوت سیاسی، مذهبی و اجتماعی، در مبارزه علیه سانسور و احترام به آزادی اندیشه و بیان و حمایت از حقوق صنفی پدید آورندگان آثار فرهنگی و هنری دست در دست یکدیگر نهاده بودند. و البته بماند که بالاخره دیگر اندیشانی که همواره آبشخورشان جوی‌های گل آلوده پر از لای و لجن بود، این کانون صنفی را میدان تاخت و تاز اندیشه های سیاسی رسوای خود کردند و آنچه نباید بشود، شد.

امروز که دگرگونیهای عظیم و شگرف فرهنگی و اجتماعی جهان را شاهد بوده و هستیم و تهاجم فرهنگی همچون هیولای مهیب و هول بر فراز سر کشورهای جهان سوم و به ویژه کشور عزیز ما پرواز می‌کند و مترصد آن است که میراث بزرگ فرهنگ و ادب ما را از هم بدرد و متلاشی کند، وجود کانون صنفی فعالی متشکل از انسانهای فرهیخته که شمشیر قلم از نیام برآرند و از شرافت و حیثیت فرهنگ دیر پای این سرزمین به دفاع برخیزند بخوبی احساس می‌شود.

این کانون صنفی باید مبارزه علیه هر نوع سانسور و به هر شیوه و نیز حمایت از حقوق پدید آورندگان آثار فرهنگی و هنری و از همه مهمتر، دفاع از میراث عظیم ادبی و فرهنگی این سرزمین را در برابر یورش فرهنگی مبتذل و آلوده سر لوحه کار خود قرار دهد. باید تمام اهل قلم با احترام متقابل به مرام و مسلک و عقیده یکدیگر، گرد هم آیند و باز دیگر دست در دست یکدیگر نهند و با تهیه اسانامه‌ای پیشرو به دفاع از اندیشه و بیان و قلم آزاد برخیزند. شاعران، نویسندگان و تمامی پدیدآورندگان آثار فرهنگی باید از آرامش اندیشه و تأمین حرفه‌ای برخوردار باشند تا بتوانند به خلق آثار ماندنی بپردازند. ضرورت تشکیل کانون نویسندگان ایران اطهر من الشمس است. در چنین مقطعی، در کشورهای دیگر، معمولاً "دولتها کمک می‌کنند تا چنین نهادی فرهنگی بدون خدشه‌دار شدن استقلالش پا بگیرد و از این راه بر اعتبار خویش بیفزاید.

امروز که دولتمردان کشورمان خود اهل قلم هستند و رئیس جمهور نیز از اصحاب آل قلم است، شایسته است تسهیلاتی فراهم آید تا هر چه زودتر این نهاد معتبر فرهنگی باز دیگر فعالیت خود را آغاز کند و جوشنی باشد بر پیکر فرهنگ ایران در برابر تهاجم ناخوانمردانه فرهنگی مبتذل!

اینحساب با لبیک به فراخوان تمام توانم را در این راه می‌گیرم و از تمامی شاعران و نویسندگان و پدیدآورندگان آثار فرهنگی و ادبی می‌خواهم که بدون در نظر گرفتن مرام و مسلک و عقیده و به احترام قلم بر پا حیزند و مشعل کانون نویسندگان ایران را روشن نگاهدارند.

سر دبیر محترم مجله تکاپو
لطفاً این یادداشت را در هم آوایی و لبیک به فراخوان نویسنده گرامی آقای محمدعلی چاپ کنید.

قلم از چنان حرمت و شرافت و ارزشی برخوردار است که خداوند سبحان در قرآن شریف بارها به آن سوگند یاد کرده و در احادیث نیز احترام مداد و قلم نویسندگان از حرمت خون شهدا برتر و افضل تر است. و این همه، صد البته که شامل قلمهای نجیب و اصیل می‌شود و نه قلم خود فروختگان قلم به مزد.

کانون نویسندگان ایران از نخستین روز پا گرفتن در سال ۱۳۴۷ (که در مقابله با برگزاری دستوری و فرمایشی کنگره شاعران و نویسندگان به فرمان فرح پهلوی تشکیل شد) تا سال ۱۳۶۰ که توسط گروههای فشار غیر مسئول، وبدون هیچ مجوز قانونی کارش متوقف شد، دو دوره فعالیت درخشان و چشمگیر داشت. این کانون صنفی همواره در راه دفاع از آزادی اندیشه و بیان گام برداشت و پیوسته در راه پویایی و سرافرازی فرهنگ و هنر ایرانی کوشید. در دوران سیاه ستم شاهی که سانسور و خفقان و شکستن قلمها، حرف اول را می‌زد، این کانون نویسندگان بود که با اتکا به منشور مردمی و اساننامه خود در برابر حکومت قد علم کرد. هم از این روی بود که گروه بسیاری از آزاد اندیشان و نویسندگان و شاعران این مملکت ممنوع القلم شدند و به جرم داشتن اندیشه آزاد و همکاری نکردن با احتناق، در زندانهای رژیم، داغ و درفش بر نشان نهادند ولی قد مردانگی خم نکردند و اندیشه و قلم خود را نفروختند. هنوز خاطره برگزاری شبهای شعر خوشه، شبهای شعر انستیتو گوته و «ده شب» فراموش نشدنی در یادهاست و دل هر عاشق ادب و فرهنگ این سرزمین را به لرزه در می آورد. نه گواهی بسیاری از صاحب نظران، همین ده شب شعر و سخنرانی بود که کلید انقلاب را از نظر فرهنگی زد و لرزه بر اندام رژیم انداخت. در آن شبها بود که بیش از سی هزار تن، هر شب زیر بارش باران گرد می آمدند و به شعرها و سخنرانی ها گوش فرا می دادند و واشک شوقشان با باران می آمیخت. در سالهای پیش از انقلاب کانون نویسندگان ایران همواره با انتشار بیابها و مصاحبه با مطبوعات خارجی و افشاکاری پلیدیهای رژیم، در برابر فساد حکومتی و اختناق حاکم بر جامعه قد علم می کرد. در روزهای شکل گیری انقلاب و در سالهای آغازین آن نیز با برگزاری جلسه های سخنرانی و شعر خوانی، سعی در روشنگری و تنویر افکار مردم برداشت و در این کار هم موفق بود.

آنچه کانون نویسندگان ایران را از کانونهای مشابه متمایز می‌کرد، گرد هم

هنر به مثابه یک نهاد اجتماعی

تاریخچه و

ضرورت تشکیل نهادهای هنری

به نظر می‌رسد ضامن فعالیت مجدد کانون نویسندگان ایران پانهاد دیگری برای تشکیل صنفی شاعران، نویسندگان، پژوهشگران، مترجمین، و... شناخت و درک هرچه صحیح‌تر چنین نهادی است. از این رو، بر آن شدیم که به دنبال نشستهای پیاپی و جلسه‌های گفت و شنود دبیران و اعضای کانون نویسندگان ایران (که در شماره آتی چاپ می‌شود) شمه‌ای هم از چگونگی و تاریخچه آن در جهان به دست آوریم که به همت دوست فرزانه غفارحسینی ترجمه شد.

امید که طرح و بحث پیرامون کانون نویسندگان ایران پانهادی مشابه آن، همه ما را تشویق به ادای تعهد و مسئولیت‌مان کند و به طرح مسایل جدید و بحث پیرامون آن بپردازیم تا به کانونی دست یابیم و مکرانیک، پویا و فعال.

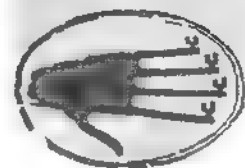
برای جریان انجام کار وضع می‌نمایند. اشکال این تعریف این است که فقط برای نهاد- اشخاص معتبر است. اما در کنار این نهاد- اشخاص، نهاد- چیزها هم وجود دارند که دورکیم بدان توجه می‌کند و در قواعد روش جامعه شناسی بعد از آن که فشار اجتماعی را تشریح می‌کند و درباره نهاد می‌نویسد: «نمی‌توان بدون تغییر دادن معنای این اصطلاح، کلیه اعتقادات و شیوهای رفتاری مقرر شده به وسیله هیئت اجتماع را نهاد نامید. بنابراین می‌توان جامعه شناسی را به عنوان علم نهادها، تکوین و کارکرد آنها تعریف کرد.»

ما در بخش اول این بحث واژه نهاد را به معنای حقوقی آن، و در بخش دوم به معنای دورکیمی آن در نظر می‌گیریم.

هنر نه تنها به نهادهای اجتماعی وابسته است، بلکه خود نهادهای اجتماعی خاص خود را پدید می‌آورد، اما پیش از آن که تحقیق خود را در این باره آغاز کنیم، شاید بهتر آن باشد که به طور خلاصه توضیح دهیم که نهاد اجتماعی چیست و آن را به دقت تعریف کنیم.

حقیقت این است که بیشتر جامعه شناسی حقوقی به این مسئله پرداخته است. به همین دلیل م. هوریو (M. Hauriou) تعریف زیر را ارائه کرده است:

«یک نهاد ایده کار یا مؤسسه‌ای است که تحقق پیدا کرده و از لحاظ حقوقی در محیط اجتماعی مداومت پیدا می‌کند. برای تحقق بخشیدن به این ایده قدرتی سازمان نمی‌یابد که ارگانهایی برای آن ایجاد نمی‌کند. از سوی دیگر میان اعضای گروهی که به تحقق این ایده علاقه دارند، تظاهراتی مبنی بر اشتراک مساعی پدید می‌آید که ارگانهای قدرت آن را هدایت می‌کنند و مقرراتی



در مواردی که بحث به نهاد-اشخاص مربوط می‌شود، هوریو نمی‌تواند راهنمای ما باشد. به نظر وی باید دو مرحله را در زندگی نهادها متمایز کرد. نخست تأمین نهاد یک یا چند نفر که مؤسسان هستند فکری به ذهنشان می‌رسد و نمی‌خواهند آن را به مرحله عمل در بیاورند. گاه ممکن است مؤسس یک نفر و گاه ممکن است چند نفر باشد. اما در هر صورت نهاد کار رهبران است. اقلیتی صاحب قدرت و گروهی که کمابیش منفعلانه خود را تحت رهبری دیگران قرار می‌دهند. در این مرحله نخست که مرحله ایجاد نهاد است، هدف فقط تحقق دادن به یک ایده نیست، بلکه بخش اعظم آن، «مفاهیم» بالقوه است و به تدریج که نهاد شکل می‌گیرد و به کار می‌افتد، ایده اصلی و تأثیر آن مشخص و تقویت می‌شود. در همین روند ممکن است فکر اصلی تغییر کند و اصلاحی در آن صورت گیرد.

همچنین باید ایده‌ای که گروه گرد آن جمع شده و مفاهیم ذهنی‌یی که اعضای گروه از آن در ذهن خود می‌سازند، و برداشت‌های شخصی‌یی که سبب می‌شود هر یک از افراد در ذهن خود تصویری نسبت به آن داشته باشند، کاملاً تمیز داده شود. هوریو مانند دورکیم مصمم است که جامعه‌شناسی‌یی عینی ایجاد کند، هر چند که عینیت‌گرایی او، مانند عینیت‌گرایی دورکیم، مکانیکی نباشد و غایت‌گرا باشد.

مرحله دوم مرحله شخصیت یافتن نهاد است. در این مرحله همکاری عملی و مشارکت فکری بنیانگذاران به حداکثر می‌رسد. با این همه، این تظاهرات زندگی جمعی مداوم نیست. در فراسوی زندگی این پائیان، در طول زندگی نسلها افراد دیگری بی‌در پی به این نهاد جلب می‌شوند. بنیان تخمی کاشته‌اند، درخت رشد می‌کند، و خود بخود شاخ و برگ می‌گستراند.

می‌توان به آقای هوریو این ایراد را گرفت که پیش از حد به نهادهای حقوقی اندیشیده است. در بسیاری از موارد، در نقاط دیگر کار در همان مرحله تأسیس نهاد یا در گردهمایی‌های اولیه متوقف می‌شود. با این همه شمایی که او تصویر می‌کند مفید است، چرا که دست کم مسیر تحول معمولی این گونه تجمع‌ها را نشان می‌دهد.

اولین نهادها گرد یک ایده زیبایی‌شناختی متمرکز نشده‌اند؛ اما ایده در جریان زندگی خود، با طیف‌هایی از زیبایی‌شناسی خود را غنی‌تر می‌کند.

نکته‌ای را که پیش از این خاطر نشان کردیم، دوباره یادآور می‌شویم که نباید ایده اولیه را با هدفی که بنیان برای نهاد در نظر می‌گیرند خلط کرد. این (یعنی تفاوت ایده اولیه با هدف نهاد) حالتی است که در میان اقوام ابتدایی و مردمان دوران باستان وجود داشته است. دوئل باطل در میان اسکیموها یک نهاد واقعی اجتماعی را تشکیل می‌دهد که تدارک دیدن و هیجان

- همراه با رنسانس شاهد ظهور نهادهایی با هدف هنری هستیم.
- حامیان هنر با گرد آوردن گروه کثیری از هنرمندان به دور خود، آزاد شدن هنر را در مقابل شغل امکان‌پذیر می‌کنند.
- مؤسساتی که هدفشان حفظ آزادی هنر بود، به ابزارهای محافظت و سرکوب هنری تبدیل شدند.
- هنرمندان می‌باید از راه نوشتن، نقاشی کردن، حجاری، مجسمه سازی و... زندگی خود را بگذرانند.
- کتاب تنها ممر در آمد نویسنده نیست، اشاعه دهنده فرقه‌های تفکر است.

باقی مانده است. ما فقط به ذکر مثالی قناعت می‌کنیم که از نظر ما گویاتر از موارد دیگر است و آن این است که بناهای قرون وسطی در اتحادیه‌ها یا گیدها (GUIDES) گرد می‌آمدند. اعضای این اتحادیه‌ها بایست سه مرحله را طی می‌کردند، که عبارت بود از مرحله کارآموزی، مرحله همکاری، و مرحله استادی. این گروه بندی از گروه بندی مراکز آموزش حرفه‌ای صنعتگران رم مشتق شده بود که رومی‌ها همزمان با فتح نواحی اروپا به زور اسلحه، نظام کشورداری خود را نیز در آنها مستقر می‌کردند. اولین باری که در غرب به گروه همکاران (DES COMPAGNONS) اشاره می‌شود، در قرن یازدهم میلادی است. اما در این فاصله پیوستگی مداوم معماری در دوران اولیه قرون وسطی، به خصوص در رم و در بیزانس آثار مبنی بر تداوم سنت بر جای گذاشته است که معتبرتر از هر نوشته‌ای است. با این همه این گروه‌های قرون میانه، پیشتر از هر چیز دیگر گروه‌های شغلی هستند؛ فکراً اصلی در این گروه‌ها انجام یک کار معین است، نه جستجوی زیبایی. اما بدیهی است که این فکر وقتی می‌خواهد به مرحله عمل درآید، ممکن است با القائات زیبایی‌شناختی خود را بیازاید و جلوه‌ای بفرنج بیابد.

سرانجام همراه با رنسانس است که واقعا شاهد ظهور نهادهایی هستیم که هدف هنری دارند. اینها همان آتلیه‌های نقاشان و معماران است. که آتلیه رافائل (RAPHAEL) مشهورترین آنهاست. این آتلیه‌ها در حدودی مانند اتحادیه‌ها عمل می‌کنند. کارآموزانی دارند و پیروانی، اما اینها در حاشیه قرار دارند. مخصوصاً حامیان هنر با گرد آوردن گروه کثیری از هنرمندان به دور خود، آزاد شدن هنر را در مقابل شغل امکان‌پذیر می‌کنند. اینان اولین آکادمی‌های هنری را تأسیس می‌کنند. اما این کار در آغاز چندان آسان

و اضطراب ناشی از نزدیک شدن آن چند ماه ادامه دارد. هدف شیون کردن شرقی‌ها هنر آفرینی نیست، بلکه برگزار کردن مراسم تدفین طبق آیین است.

مدارس نسی (NABI) اسرائیل نهادهای حرفه‌ای واقعی‌اند. نهادهای هنری یونانیان نهادهایی اجتماعی بودند؛ جوانان یک محله نزد استاد سیتار آواز و رقص می‌آموختند. اما گروه کر برای آنان غایتی زیبایی‌شناختی نداشت. انجمنی مدنی بود که در مراسم تشریفاتی سیاسی یا دینی، موسیقی و رقص گروهی اجرا می‌کرد. به اعتقاد یونانیان خوشایندترین نمایشی که انسان می‌تواند برای خدایان اجرا کند، نمایشی است که پیکرهای زیبا و نوشکفته را، که از هر جهت پرورش یافته‌اند و نیرو و زیبایی را به نمایش می‌گذارند، ارائه کند. به خاطر این اعتقاد است که مقدس‌ترین جشن‌های آنان رژه رفتن بازیگران اپرا در حال اجرای نمایش و باله‌های بسیار جدی بود. اما روشن است که این گونه تظاهرات فرهنگی مستلزم کاری طولانی برای تدارک بوده است، و در نتیجه باید نهادهای مخصوصی برای انجام این کار سازمان داده شوند. نیز مسلم است که این نهادها که خصلتی هنری دارند، از دوئل باطل گرفته تا کرهای آتنی، همگی نهادهایی هستند که هدف نهایی آنها دینی است.

در دوران بعدی هنر با حرفه وابسته است. ارتباط این دو را می‌توان در کاست‌های هندی مشاهده کرد. کاست، بر اساس تخصص حرفه‌ای پی‌ریزی شده، اما به قشر بندی دینی و ممنوعیت‌های مبتنی بر آن از قبیل هم سفره‌ای و ازدواج درون - کاستی و مقررات و قواعد پیچیده دیگری وابسته است.

در غرب اتحادیه‌های صنفی از غایت‌های دینی تا حدود زیادی متفک شده‌اند. با وجود این از طریق تداخل سنت انجمن‌های صنفی دوران باستان در این اتحادیه‌ها، آثار سنت‌های دینی گذشته هم در آنها

صورت نمی‌گیرد و با شور و شتاب و مبارزاتی روبرو می‌شود. اما هدف نخستین این آکادمیها همان آزاد کردن هنرمندان از قید و بند اتحادیه‌های صنفی است. مصداق این مدعا تاریخچه تأسیس آکادمی نقاشان به وسیله کلبرت (COLBERT) در فرانسه است، که هدفش محافظت از نقاشان در برابر «آزار، ستم، و خشونت» اتحادیه‌سن لوک (ST LUC) بود که قبلاً تصویرسازان، مجسمه‌سازان و نقاشان ساختمان را در خود گردآورده بود.

در مورد ادبیات هم سالهای ادبی با گرد آمدن دوستانی که برای بحث درباره ادبیات و روانشناسی احساسات عاشقانه، در خانه یک حامی جمع می‌شدند، پدید آمدند. همین سالهاست که گاهی به آکادمی تبدیل می‌شوند. مانند آکادمی ادبیات در شهر تولوز و سرزمین فرمانی. یکی از این سالها نظر ریشیلو (RICHELIEU) را جلب کرد و وی با اعطای منزلتی قانونی و تنظیم قوانینی برای آن، آن را به آکادمی فرانسه تبدیل کرد.

بدینسان مشخص می‌شود که شمایی که آقای هوربودر مورد نهاد - اشخاص به دست می‌دهد در مورد مؤسسات بالا معتبر است.

نخست یک دوره آمیختگی و تداخل هست که طی آن نقش رهبران و پیششاران مانند نقاشان معروف، حامیان هنر، و مرمر - سیاست، بسیار مهم است. آتیه‌ها و سالها از این مرحله فراتر نمی‌روند. اما پیدایش آکادمیها از مرحله آمیختگی و تداخل نقش‌ها به مرحله شخصیت یافتن می‌رسیم که در آن این نهاد موجودیتی حقوقی می‌یابد و به رسمیت شناخته می‌شود. همچنین می‌توان دید که فکری اصلی این کار با هدف پنهان‌کناران همسازی نمی‌کند و به تدریج که کاریش می‌رود صراحت می‌یابد. به عنوان مثال سال کنرار (CONRART) که فرهیختگان در آن گرد هم می‌آیند و با یکدیگر بحث و گفتگو می‌کنند، انجمنی می‌شود که هدفش تألیف یک فرهنگ لغات و یک کتاب دستور زبان است. بعدها کارکرد آن به توزیع جوایز ادبی، یعنی جایزه فضیلت، بسط پیدا می‌کند. سرانجام مشاهده می‌شود که، همچنان که آقای

هوربودر متذکر می‌شود، در مرحله شخصیت یافتن، عنصر مشاوره و همکاران جمعی بر قدرت گروه‌ها و اقلیت پنهان‌گذار غلبه می‌یابد. تحول نقش اشراف در آکادمی فرانسه نشانه‌ای از این امر است. اینان در آغاز نقش حامی و پشتیبان را به عهده دارند و به ادیبان که خدمتگزاران آکادمی هستند می‌پیوندند. اما چندی نمی‌گذرد که قانون خدشه‌ناپذیر برابری آکادمیک حاکم می‌شود. دوکوی (DUCOS)، دبیر دائمی آکادمی به خوبی می‌داند که چگونه این قانون را اجرا کند، و با تکیه بر آن

نظم / دوره نو / ۵

- هنرمندان کانونهای مختلف می‌باید، سرانجام در کانون بزرگتری همچون فدراسیون هنرمندان خلاق یا اتحادیه صنفی هنرمندان و سرانجام سازمانی فراگیر به نام کنفدراسیون عمومی روشنفکران متحد شوند.

- در کنار گرایش ملی شدن گروههای روشنفکری، گرایش دیگری هم وجود دارد.

- انجمن قلم که در سال ۱۹۲۰ به وسیله یک رمان نویس انگلیسی به نام خانم داوسون اسکات تأسیس می‌شود و نویسندگان سراسر جهان را در بر می‌گیرد، قابل اهمیت است.

- هنر فقط یک حرفه نیست، خلاقیت و تأیید ارزشهاست.

یا کارفرمایی ایجاد کردند. این مؤسسات همان کانون شاعران و نویسندگان و کانون نمایشنامه‌نویسان است. چنانکه ملاحظه می‌شود اصل تخصص به تدریج بر مسائل دیگر غلبه می‌کند. علتش این است که هر گروه از هنرمندان منافع متفاوت با دیگران دارند. گروهی ناسازگار است از منافع خود در مقابل مدیران روزنامه‌ها یا نشریات هنری و فرهنگی دفاع کند، و گروه دیگری با مدیران تئاترها کشمکش دارد، و والی آخر اما قراترا از این منافع خاص گروهی، همگی آنها خواسته‌هایی کلی و مشترک دارند و به همین خاطر است که همزمان با تشکیل کانونهای صنفی در انجمن‌هایی بزرگ‌تر نیز گرد می‌آیند. از آن جمله‌اند فدراسیون هنرمندان خلاق یا اتحادیه صنفی هنرمندان، و سرانجام سازمانی فراگیر به نام کنفدراسیون عمومی روشنفکران.

دولت به خوبی اهمیت این جنبش‌های سندیکایی هنرمندان و نویسندگان را می‌فهمد و متوجه می‌شود که کنترل کردن آن منافع بسیاری دارد و می‌تواند از آن برای مقاصد ملی یا تبلیغاتی استفاده کند و آن را به منظور اشاعه اسطوره‌ای متحدکننده در درون کشور و تبلیغات فرهنگی در خارج از کشور به کار گیرد. به این ترتیب در ایتالیا شورای ملی اتحادیه‌های اصناف به هفت بخش تقسیم می‌شود که یکی از این بخشها بخش مشاغل آزاد و هنرها است، و بدینسان ارتباطی میان هنرها و توده مردم برقرار می‌شود، و زمانی که می‌خواهند جشنهایی برای سرگرمی کارگران برپا کنند از این ارتباط استفاده می‌شود. بیست و دو اتحادیه صنفی ایتالیا، شامل اتحادیه شیشه‌گران و سرامیک‌سازان، اتحادیه کارکنان ساختمان، اتحادیه هنرهای زیبا، و اتحادیه هنرهای

در مقابل مقاصد شاهزاده‌ای مانند لویی دو بوربون، کنده (LUIS DEBOURBON-CONDE) یا مارشالی مانند بل ایل (BELLEISLE) یا استادگی کند. برابری آکادمیک همکاری فرزندان و زندگی جمعی نهاد را اسکان پذیر می‌کند. آکادمی‌ها که به منظور دفاع از منافع هنرمندان تأمین شده بودند به مؤسسات فرهنگی تبدیل می‌شوند. این مؤسسات که هدفشان حفظ آزادی هنر در مقابل مقررات اتحادیه‌های صنفی بود، به ابزارهای محافظت و سرکوب هنری تبدیل شدند. برای مشخص کردن هنر متجرب‌شده و سنت مرده و اژمای ابداع کردند، و این واژه دقیقاً «واژه آکادمیزم» (ACADEMISME) بود. علاوه بر گروههایی که نام پردیم، گروه‌بندیهای دیگری. نیز پدید می‌آید. بهرغمی از آنهایی خواهند به خصوص بر ضد قید و بندهای آکادمیزم و انکس نشان دهند و ارزشهای تازه‌ای را به پوبلیک ارائه کنند. از آن جمله‌اند سالن رشدگان دوران امپراتوری دوم (DES REFUSEE)، سالن مستقل‌ها، سالن‌های بدون ژوری، نمایشگاههای هنرهای پلاستیک جوانان، در حوزه ادبیات، آکادمی گنکور (GONCOURT)، نشریات آکادمی، گنکور (فوتورست‌ها)، انجمن‌های ادبی نوآور و انتخاب شهریاران

(PRINCES)، مانند شهریار شاعران، شهریار قصه‌سرایان و امثال آن. همگی اینها، گروههای فرهنگی هستند. اما هنرمندان می‌باید از راه نوشتن یا نقاشی کردن، یا احجاری یا مجسمه‌سازی زندگی خود را بگذرانند. بنابراین ناگزیر بودند برای به دست آوردن خواسته‌های مادیشان نهادهای جدیدی را سازمان دهند. این نهادها را طبق الگوی سندیکاهای کارگری

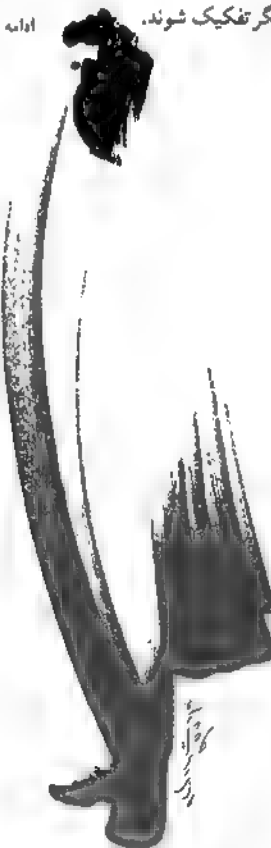
- انجمن ها، به رغم میلشان، در دو حوزه درگیر می شوند:
دفاع از حقوق مؤلف یا مالکیت هنری و حراست از آگاهی
و فرهنگ.

- گروه هایی که می خواهند بر ضد قید و بندها واکنش
نشان دهند و ارزشهای تازه را ارائه کنند، دست به
اقداماتی می زنند همچون: تأسیس رشدگان، آکادمی
کنکور، نشریات فوتوریستی، انجمن های ادبی نو
و انتخاب شهریار شعر و قصه.

نه فقط برای نویسنده درآمدی دارد بلکه اشاعه دهنده
فرمهای تفکر است. به همین خاطر است که مامی بینیم
این انجمن ها، گویی به رغم میل خودشان، در عین حال
درد و حوزه درگیر می شوند که یکی دفاع از حقوق
مؤلف، مالکیت هنری و همزمان با آن حراست از آگاهی
و فرهنگ است که در معرض تهدید بازگشت احتمالی
بر بریت قرار دارد. شاید در این موضع گیری دوگانه
مخاطراتی نهفته باشد و این دو کارکرد می بایده دقت
از یکدیگر تفکیک شوند.

ادامه دارد

ترجمه غفار حسینی



۳- اعضای فدراسیون همواره از نفوذ خود که ناشی
از شخصیت و آثار مکتوب آنهاست به سود سازش
و احترام متقابل ملت ها به یکدیگر استفاده خواهند کرد.

۴- اعضای فدراسیون با نگرش تجاوزات مستمری
که به نام حفظ امنیت ملی یا التزامات بین المللی به
قلمرو آزادی بیان صورت می گیرد، با ایمان کامل
تأکید می کنند که پیشرفت ضروری جهان به سوی
سازمان اقتصادی و سیاسی بهتر، آزادی
انتقاد از حکومت ها و نهادها را ایجاب می کند.

اگر از دیدگاهی انتقادی به این گروه بندیهای متنوع
بنگریم و درباره آن تأمل کنیم، می توان گفت که این
گروه بندیها و موضع گیریهای آنها تا حدودی مخشوش
و مبهم است. البته این اغتشاش در سازمانهای کاریگری
و کارفرمایی نیز در حد ناظر نری وجود دارد. این
گروه ها در حقیقت از منافع صنفی، و منافع مادی

خود دفاع می کنند، اما در عین حال
مسمی خواهند بود اقتصاد هم نقش بازی
کنند، و مایلند از منافع عمومی هم دفاع کنند. بدینسان
ایستاد بصرای خود غایتی اخلاقی
در نظر می گیرند و از قلمرو خود دوستی به قلمرو معنوی
می رسند. این امر به خصوص هنگامی که مانع های
هنری و ادبی را مورد ملاحظه قرار دهیم، آشکار تر به
چشم می خورد. این انجمن ها در همان حال که
می خواهند از منافع خود دفاع کنند، مانند انجمن افراد هل
قلم، کارشان بدانجامی کشد که در حوزه فرهنگ موضع
بگیرند، و هنگامی که در حوزه فرهنگی
قرار می گیرند، مانند این کلاب، از مسئله مادیات
نمی توانند چشم پوشی کنند (ماده یک اساسنامه
بن کلاب). علتش این است که هنر فقط
یک حرفه نیست، خلایق و تأیید ارزشهاست، و کتاب

نمایشی را در بر می گیرد، که هر یک از اینها که نام
برده شده، نهوی به زیبایی شناسی مربوطند. اتفاق
اصناف پر تقال هم شامل بخشهای متعددی است که
برخی از آنها خصلت اقتصادی ندارند، و هدفشان عمدتاً
دفاع از خواسته های فکری و معنوی، علمی یا هنری
است.

اما در کنار این گرایش ملی شدن گروه های روشنفکری،
گرایش دیگری نیز وجود دارد که با روحیه قدیمی
سندیکا خواهی بین المللی هم ساز است: این گرایش
همان جهانی کردن این جنبش ها است. بدینسان
فدراسیون هنرمندان که پیش از جنگ هنرمندان
کشورهای بلژیک، آلمان، اطریش، ایتالیا، هلند، لهستان
، ایالات متحده آمریکا و فرانسه را در بر می گرفت
ایجاد می شود. به این ترتیب به خصوص انجمن قلم (بن
کلوب یا بن کلاب (PEN CLUB) که در سال ۱۹۲۰ به
وسیله یک رمان نویس انگلیسی به نام خانم داوسون
اسکات (DARSON SCOTT) تأسیس
می شود و نویسندگان سراسر جهان را در بر می گیرد، قابل
اهمیت است.

اساساً این انجمن بر نکات بسیار جالبی تأکید می کند
که قابل تأمل است. از جمله این که:
«اعضای انجمن متعهد می شوند که خود را با اصول
زیر تطبیق دهند:

۱- گرچه ادبیات ملت ها را به رسمیت
می شناسد، اما مرز نمی شناسد و تبادل ادبی
می باید از تضادهای زندگی سیاسی مردمان
بسرکنار بماند. ۲- اعضای انجمن بر آنند که
در هر شرایطی، به خصوص در زمان جنگ، احترام به
آثار هنری، میراث مشترک بشریت، می باید در فراسوی
احساسات ملی و سیاسی قرار می گیرد و رعایت شود.

گفتگو با یداله رویایی

من آن «خود» بشر امروزم

پس حرف حفره خالی را رفت

و رفت از پس حرف آن

که ماند بین دو خالی^(۱)

شعر پیش از آن که در چارچوب نظری تعریف پذیر باشد، از دید تجربی شناختنی است، و تاکنون تعریف جامعی از آن به دست داده نشده است. جادوی شعر همچنان جادو مانده، و همین، انگیزه رسیدن را، با در نظر داشتن تجربه‌های متفاوت، چه در شیوه تخیل، و چه در کار فرم و زبان و غیره، بیشتر می‌کند. امروز، شعر پیش از آن که در چهره یا چهره‌های معنی شاخص شود، شاخصهای خود را در آزمونه‌های گوناگون تعیین می‌کند. صدور دستور کار برای شعر کار مغربی است. نمی‌توان گفت چگونه شعر بگو، اما می‌توان شعر خوب را نشان داد، و رویایی یکی از معدود کسانی است که در این زمینه توانایی‌هایش بر همگان روشن است. او همواره در خلاف آمد عادت و سنت پیش رفته و گشایند چشم اندازهای جدیدی در شعر بوده است. او شاعر عبور از چراغ قرمز است. آگاهانه خطر می‌کند و بی آن که به نق و نق برخی مدعیان گوش بدهد، راه خود را می‌رود. کار رویایی کشف زمینه‌های جستجو برای دستیابی به نوعی شعر است، در شکلی متعالی، که امروزی است، اما از روز مرگی می‌گریزد. ممکن است دیگرانی از او جلو تر رفته باشند، یا بروند. با اینحال نمی‌توانند حضور ملموسش را نادیده بگیرند. رویایی، پس از نیما، از جدی ترین نسل خویش است که همیشه در احکام و ضوابط مرسوم شک کرده، و کمتر نظریه پردازی همشانه او، و به وسعت دیدش، در زمینه شعر کوشیده است. ویژگیهای اساسی اش سنت شکنی، بدون ملاحظه سلیقه این و آن، جستجوی جسورانه برای رسیدن به زبانی امروزی، که برای او اهمیتی اساسی دارد، سلامت اندیشه و گریز از غرض ورزی‌های مرسوم در زمینه نقد ادبی است. او پیش از آن که به شاعر بیندیشد به شعر می‌اندیشد، جوانگراست و ذهنیت مخاطب را نه تنها بخشی از شعر، بلکه «خود شعر» تلقی می‌کند. جستجوهای او درونمایه فلسفی دارد، به سرنوشت انسان امروز می‌اندیشد، و چه تلخ می‌گوید که «انسان امروز از فهم خودش هم عاجز است و در هیچ عصری به اندازه امروز بشر در کشف خودش اینهمه ناتوان نبوده است». این نگرش انسانی احترام برانگیز است، بخصوص که او خود را دانای کل نمی‌داند، هر چند که ادعا می‌کند: «من آن خود بشر امروزم».

رویایی سفری به برلین داشت، و از آنجا با هم به جنوب سوئد رفتیم. بسیار حرفهای تازه به میان کشیده شد، که متأسفانه روی کاغذ نیامد. گفتگویی که ملاحظه می‌کنید، بجز دو پرسش و پاسخ اول، مربوط به پیش از آمدن او به برلین است پرسشها بصورت کتبی برایش فرستاده شده بود، و پاسخها را بعداً گرفتیم، هنگامی که رویایی به فرانسه بازگشته بود. طرح پرسشها در نتیجه خواندن مصاحبه‌ای با او در «کلک» (با س. مازندرانی) در حالتی پیش آمد، که مدتها از او دور افتاده بودم، «لبریکته» هایش به دستم نرسیده بود، و... امروزه همان طور که رویایی می‌گوید، معیارهای من هم سرجایشان نمانده اند، و دیگر شده اند. ضعف اساسی این گفتگو، غیابی بودن آن است، که جایی برای بحث زنده و رودرو باقی نگذاشت. باید تاکید کنم که تلقی رویایی از نکاتی در برخی از پرسشها، با آنچه که مورد نظر من بوده، همسان نیست. آپسن هم از مضرات گفتگوی غیابی است.



می‌گویی که برای نوشتن شعر منتظر الهام نمی‌نشینی. به خواننده هم فکر نمی‌کنی.. ولی همین که می‌گویی «اگر فکر کنم که خواننده‌ای آن را می‌خواند خرابش می‌کنم» («مجله کلک» - ش ۲۱۷) یعنی به خواننده فکر کرده‌ای. کنجکاوی من بیشتر در این است که می‌گویی برای نوشتن شعر منتظر الهام نمی‌نشینی، یعنی همان وسوسه کاغذ سفید. حال آن که به نظر من شعر مخلوق اراده هم نمی‌تواند باشد. و گر نه هر بیست و چهار ساعت می‌توانستی «لبريخته‌ها» ی جدیدی بسپرون بدهی. در حالی که این کتاب آورد نزدیک به دوده، و شاید هم بیشتر است.

روپایی - درست به همین علت که محصول اراده بوده‌اند، و نه مخلوق آن، آن طور که در سوال شما آمده است، ما باید کار خلق را از بحث الفاظ جدا بکنیم. در این معنا شاعر یک هنرمند (یک آرتیست) است، که با ساختن سر و کار دارد. در "اراده" مفهوم قدرت هست، مفهوم ساختن هست. ساختن شعر یعنی اداره صفحه سفید، و اداره صفحه سفید هم کار الهام نیست. کار حکومت ذهن یا حکومت بر ذهن است. اداره صفحه سفید چندتا طلاس نیست که به تصادف بریزی. و تازه در ریختن طلاس‌ها هم حذف تصادف نمی‌کنی، بلکه تصادف‌هایی را احضار می‌کنی، واردشان می‌کنی، و به اطاعت خود در می‌آوری. این، یعنی قدرت. قدرت زبان، قدرت آفریدن که مجموعه‌ای از قدرت‌هاست و بدون آنها قدرت زبان به درد قفسه می‌خورد، نه به درد خلق. و خلق شعر کار بیست و چهار ساعت نیست. شاید کار صد و بیست و چهار هزار ساعت باشد. بیخودی هم نیست که همه پیغمبران به کوه زده‌اند، از زرتشت تا محمد. «لبريخته‌ها» کار پایین آمدن از کوه است، و معذالک عطیه الهام نیستند. چطور می‌شود که شاعر هم منتظر عطیه الهام باشد و هم به خواننده فکر کند؟ آن هم دو دهه؟ یکی از این دو تارا باید از سوال برداری، و یا هر دو را از معتدات. چون در شعر ملهم حضور خواننده از پیش حذف شده است. و در شعری هم که فکر به خواننده حضور پیدا می‌کند، حتماً جایی از الهام می‌لنگد. نه، این دو تا هر دو مخرب‌اند. شعر برای خواننده نیست. خواننده هم برای شعر نیست. خواننده خود شعر است. «چرا شاعر شعرهایش را منتشر می‌کند؟» برای آن که خواننده‌هایش را منتشر کند. آنها را منتشر کند من می‌گویم شعر من خود شما هستید. خود آنها هستید. شما می‌گویید شعر مرا نمی‌فهمند؟ برای این است که انسان امروز از فهم خودش هم عاجز است. در هیچ عصری به اندازه عصر ما بشر در کشف خودش اینهمه ناتوان نبوده است. من آن «خود» بشر امروزم.

✱ آوانگاردها سرپوش از خفقان برمی‌دارند، همیشه، چه در سیاست، چه در مدنیت، و چه در هنر و ادبیات.

✱ حال که هیولای مجهولی در برابر سرنوشت انسان ایستاده است، حال که هیولا تنهاست، نجات انسان امروز را شرپاک رقم می‌زند.

تثوری، نه تاریخ

پیش از آن که پرسشهای مورد علاقه ام را در باره نکاتی از گفته‌های تو، که در «کلک» آمد، طرح کنم، بگذار گریزی به «سیاست» بزنم. دکتر براهنی در مصاحبه‌اش با آقای محمود فلکی در مجله «بررسی کتاب» (شماره ۱۱ پاییز ۱۳۷۱)، زیر عنوان «ناموزونی تاریخی»، گفته است: «این حرف رویایی که با فرو پاشی نظام شوروی، مسئله طبقات و این چیزها که مطرح بوده، از بین رفته، این حرف‌های آدمی است که به مسایل تاریخی وارد نیست...» تا آنجا که من بضاطر دارم تو مبارزه طبقاتی به شکل قهرآمیز را مردود دانسته‌ای و طبقات را نفی نکرده‌ای. خودت چه می‌گویی؟

روپایی - بله من گفته‌ام مبارزه طبقاتی، نه طبقات. و این دو با هم فرق می‌کند. البته او (دکتر براهنی) نقل به مضمون کرده. به نظرم در همان مجله کلک خواننده باشد. اشاره من به فرمول مارکس و مسئله مبارزه طبقات (Lutte des classes) او بوده است، که این بیشتر به تثوری ربط پیدا می‌کند، نه تاریخ. آن هم نگفتم که از بین رفته. همان طور که تو می‌گویی، گفته بودم که این نظریه مردود شده، و یا شکست خورده است. چیزی شبیه این. و این که تثوری جنگ طبقات مارکس نمی‌تواند تثوری نجات توده‌ها باشد. آدم باید در نقل حرف دیگران، ولو به مضمون، حس مسئولیت کند. و گر نه ایشان در مورد «مسایل تاریخی» حق دارند، وارد نیستم. یعنی بضاعت چندان در این قلمرو ندارم. البته اگر منظورشان همان تاریخی باشد که معمولاً در کنار جغرافی قرار می‌گیرد.

ولی خوب، تاریخ و مسایل آن قلمروهای گسترده‌تر دیگری هم دارند. امیدوارم منظورشان تاریخ ادبیات، تاریخ فلسفه، تاریخ حقوق بین الملل، تاریخ هنر و... نباشد. چون اینها هم مسایل خودشان را دارند، و برای گفتن چنان حرفی تشرف به چنین مسایلی یک ضرورت نیست. یعنی آرزوی اینکه همه مردم دنیا همه مردم دنیا را دوست داشته باشند (حرف من در «کلک»)، ربطی به مسایل تاریخی ندارد. من به این مسایل وارد باشم یا نباشم، حق دارم به یک اوتویی، یا توپیا دل ببندم. متأسفانه آقای براهنی و مصاحبه‌کننده‌اش، و همه آنهايي که بر سر این مسئله به من تاختند، متوجه این نکته نشده‌اند که من از مدینه فاضله خودم حرف می‌زنم. بعلاوه، مبارزه طبقاتی نفرت طبقاتی نیست. طبقات همیشه وجود داشته و متأسفانه همیشه هم وجود خواهد داشت. جامعه بی طبقات هم همیشه یک اوتویی روشنفکرانه بوده است. من گفته بودم که وظیفه روشنفکران امروز این نیست که به مردم نفرت بیاموزند. و می‌گویم که وظیفه روشنفکران این است که به قشرهای مردم - از هر طبقه‌ای - بیاموزند که می‌شود به طبقه دیگر بدون حذف طبقه دیگر حکومت کرد. به آنها بیاموزند که می‌توانند برگزیدگان جامعه را بدون تعلق طبقاتیشان به خدمت خود و طبقه خود در آورند. بدون این که گردن همدیگر را با تبر بزنند و یا ساطور روی سطر بگذارند، باید آنها را تشنه عدالت اجتماعی کرد، و نه تشنه تصفیه نژادی و طبقاتی. دیکتاتوری در هر لباسی، قبیح و کثیف است. چه از نوع پرولتاریایی‌اش و چه از نوع بورژوایی‌اش، و چه از نوع دیکتاتوری روشنفکران در «دمکراسی»‌های جهان سومی. والا من هم می‌توانم بگویم که زیباترین دیکتاتوری‌ها می‌تواند «دیکتاتوری شاعران» باشد. چرا که نه؟ طبقه که هنوز تعریفش را پیدا نکرده است، مگر در کتاب مستطاب تاریخ حزب کمونیست شوروی، و یادار خود آموزهای جیبی مبارزان چپ «مستقل» (بانخ‌هایی نامریی که برای دیدنش لابد باید به مسایل تاریخی وارد بودم) و روشنفکرانی از هر دو گروه، بر آشفته، با دشنامهایی در آستین، و با عصب بیدار، و در میان آنها دوستانی که می‌دیدم برای اولین بار نمی‌پذیرند که مثل آنها نیندیشم. واقعاً نفهمیدم کجای حرف من این همه تلخ بوده است. هنوز هم نمی‌فهمم. حالا براهنی، که اتفاقاً در این حرفش عصبی نیست. یا که من این طور نمی‌بینم، چون می‌داند که عصب راه حل نیست، عصب درماندگی است...

شکست کمونیسم، فاجعه سرمایه

نکته دیگر. حرف شما در باره طبقات و نفرت طبقاتی چه ربطی به فروپاشی نظام شوروی داشته است؟
روایی - نمی‌دانم. عمدی نبوده. چون از من سوال شده بود که چرا در

❖ وظیفه روشنفکران این است که بیاموزند بدون حذف طبقه دیگر، می‌شود حکومت کرد. بیاموزند برگزیدگان جامعه را بدون تعلق طبقاتیشان به خدمت خود و طبقه خود در آورند.

❖ دیکتاتوری در هر لباس قبیح و کثیف است. چه از نوع پرولتاریایی‌اش و چه از نوع بورژوایی‌اش و چه از نوع دیکتاتوری روشنفکران در دمکراسی‌های جهان سومی.

❖ زبان در شعر شاعران است که نفس می‌زند، و به زندگی خودش ادامه می‌دهد. تحول آن را زمانی کشف می‌کنید که خودتان دچار تحول شده باشید.

❖ ادراک حجمی در گذار از اعصار، از عصری به عصری تحویل داده نشده، و بی تسری مانده ... و امروز حیات حجم در همین تسری است.

❖ تصویر را باید از ایستایی نجات داد... همه واقعیتهای و اشیا، چه ذات و چه معنی، نهایی دارند که در نشستن به آن نمی‌رسند... حرکت آنها را ذهن ماست که به آنها می‌دهد، نه نگاه ما، و نه روایت نگاه ما.



باره حوادث اروپای شرقی شعری به امضای یدالله رویایی چاپ نشده است؟ و در آن زمان، یعنی در زمانی که من به مصاحبه و این سوال آقای سهراب مازندرانی (عباسعلی زاده) جواب می‌دادم، یعنی همزمان با همین فرو پاشی، مقالاتی اینجا و آنجا، منجمله در همان مجله «کلک»، می‌خواندم، که در شکست کمونیسم پیروزی سیستم سرمایه داری، و یک‌تازی پول و لحظه پول و حکومت پول دیده بودند. و من، بر عکس خیال می‌کردم و هنوز هم خیال می‌کنم که در شکست کمونیسم فاجعه برای سرمایه بیشتر است، تا برای کمونیسم. بخصوص که معتقد نیستم که جنگی بین این دو سیستم در جریان بوده است. و نوع «سرد» آن هم سالها بود که دیگر و لرم شده بود. حالا هم شکست این یکی، منحصه‌ای برای آن یکی شده است، چون خیال می‌کنم که سرمایه داری دیگر حالا محکوم است خود را تا آنجا تعدیل کند که به نوعی سوسیالیسم نزدیک شود، بدون آن که نوعی سوسیالیسم بشود. عدالت اجتماعی در همین است، در کم کردن فاصله‌ها، و نه در حذف آنها. پس اگر کمونیسم شکست خورده است، کاپیتالیسم هم پیروز نشده است. شکست آن را به حساب پیروزی این نباید گذاشت. اصلاً جنگی مطرح نبوده، نه جنگ طبقه‌ها، و نه جنگ سیستم‌ها. یک کسی در خانه خودش شکست خورده است. همین!

اگر رقیب من در خانه خود از خوره می‌میرد، من که نباید پرچم فتح بلند کنم.

آئینه: حضور سوم، حضور لمس

خوب. حالا که از سیاست فارغ شدیم، بپردازیم به شعر. مثلاً تو از «نگرش سه بعدی» می‌گویی، که از دید تصویری در شعر به شکل مبهم قابل درک است. یا بهتر است بگویم که چندان ملموس نیست. تکرار گفته‌ها بجای خود. می‌خواهم در چارچوب چند نمونه موضوع را روشن کنی.

رویایی - من گفتم «نگرش سه بعدی»، و تو می‌گویی که به ابهام قابل درک است، همین یعنی ملموس. اگر از آن همه گفته‌ها، و یا تکرارشان، که بقول تو به جای خود، موضوع برای تو روشن نشده باشد، چطور می‌خواهی که در چارچوب چند نمونه آن را روشن کنم؟

روشن؟ حیف است از آن ابهام و از آن ملموس بیرون بیایی و با چند تا مثال خرابش کنی. من مثال را اول از حرفهای خودت می‌گیرم و می‌دهم، و بعد اگر خواستی، از میان کارها و اثرها. چون در سوال تو مفهومی از بعد سوم هست، و با لافل من، وقتی که به سوال تو فکر می‌کنم، به مفهومی از بعد سوم می‌رسم. چرا که از «ملموس» و از «تکرار» می‌گویی.

در «ملموس» هم مفهومی از تکرار هست. تو هیچ چیزی را نمی‌توانی

لمس کنی، بی آن که تکرارش کنی. همه مبهم‌های زندگی، تکرار که می‌شوند ملموس می‌شوند، و تو هستی که ملموسشان می‌کنی. چیزی از خودت را روی چیزی از شعر می‌گذاری، و در همین کار تو، شعر، مستقر می‌شود. حتا تکرار آن گفته‌ها هم در جای خود استقرار آن گفته‌هاست. هر چیزی را که لمس کنی، آن را دو برابر می‌کنی. مثل اینکه در آئینه نگاه کنی و یا این که دستت را روی دست من بگذاری. در برابر من برابری از توست. و در این کار اگر آئینه تکرار می‌کند، تکرار را به حساب کنی، به حساب روزمره، و به حساب ابتذال نگذار. تکرار در آئینه مکرر کردن آئینه. نیست، نوزایی چیزی است که در برابر آئینه است، در آئینه درست مثل دست روی دست گذاشتن که تکرار دست نیست، بلکه عمل لمس است، یعنی دو تا دست + لمس، که عامل سوم است. مثل دو تاجهره به اضافه آئینه (که آئینه حضور سومی است).

تو تصویر را در آئینه مضاعف می‌کنی، ولی هیچوقت به خود آئینه فکر نمی‌کنی. عادت نداری. در حالی که تصویر تو، برای ورود در آئینه، آئینه را لمس کرده است. بیا یکبار تجربه کن و سعی کن فقط به سطح آئینه نگاه کنی، بطوری که تصویر داخل آئینه را ندیده بگیری، انگار که اصلاً نیست، دیوانه می‌شوی خیلی که خیره بهمانی، و فقط به سطح آئینه خیره بهمانی، بی آن که از جبهه پشت شیشه گذر کنی. چرخ می‌خوری و گیج می‌روی، و با این کار داری یک عنصر ثالثی را داخل تجربه‌ات می‌کنی. عین عمل لمس، وقتی که دستت را روی دست من می‌گذاری، دست خودت را تکرار نمی‌کنی، و تکرار دست مرا هم نمی‌کنی، دست من را

لمس می‌کنی و دست خودت را می‌فهمی. و یا دست من را می‌فهمی. حالا اگر دست مرا که «ملموس» یافته‌ای فراموش کنی، و یا این که در لمس دست من دست خودت را فراموش کنی و فقط به این عمل لمس، به پدیده‌ی لمس، فکر کنی، و تأمل کنی، به عامل سومی رسیده‌ای که کار لمس را از سطح دستهای من و تو عبور می‌دهد، و به جایی می‌برد که جایی برای پوست نیست. ذهن! مثل وقتی که به نگاه من نگاه می‌کنی.

خیالهای سه بُعدی، رفتار با زبان، و زیباییشناسی فرم

- شگردهای عبور و یا «پرش از سه بُعد» چیست؟ این عبور و پرش چگونه در شعر تو خود را نشان داده و باید بدهد؟ در کار خود تو یا دیگران؟

رویایی - شگرد؟ آره، شاید بهتر از کلمه‌ی تکنیک باشد. من در اینجا برای حرف یک پراتز باز می‌کنم، برای سیمین بهبهانی، که خودش پراتزی است در شعر معاصر. او در مقدمه‌ی کتاب «گزینه‌ی اشعار» ش (انتشارات مروارید، ۱۳۶۷) وقتی که از عناصر خیال حرف می‌زند، خیلی هشیارانه به تعبیری از «حجم» می‌رسد و می‌گوید: «منظورم از حجم واقعا آن مفهوم هندسی نیست، منظورم خطوطی از خیال است که در تقاطع یا یکدیگر به ذهن متبادر می‌شوند» و در بحثی که از مراحل «تکوین تصویر» می‌کند، به بخشی از این نکته‌ها و اشاره‌هایی که در سوال شما هست پاسخ می‌دهد. یعنی با تعریفها و مثالهایی که در این مقدمه می‌دهد، از خیالهای یک بُعدی شروع می‌کند و توضیح می‌دهد و به «تصویرسازی در سطح» و از آنجا به «حجم» می‌رسد.

جالب است که این حرفها را شاعری می‌زند که تملقش را به شعر حجم اعلان نکرده است. شما هم او را نه شاعر حجم می‌شناسید، نه آوانگارد. ولی سیمین بهبهانی شاعری است که شعر معاصر ما را، در منظر سستی‌اش، معتبرتر از آنچه هست می‌کند. چنین شاعری می‌آید و یکی از اصول شعر حجم را، و درواقع اصل اول آن را، تثویز می‌کند به شیوه‌ی خود. و اتفاقاً در بسیاری از شعرهایش هم شاعر شعر حجم می‌ماند، لااقل در منظری از آن که در مکانیسم خیال می‌گذرد، و این که می‌گویم در منظری از آن، برای آن است که حرکت حجم در شعر معاصر ما، شما می‌دانید توقعهایش را تنها در ارائه‌ی خیالهای سه بُعدی محدود نمی‌کند. بلکه رفتار با زبان، و زیبا شناسی فرم، دو تا از توقع‌های دیگری است که همراه با عنصر تصویر و اصول دیگری که در بیانیه‌ی شعر حجم آمده است، شعر حجم را هویت می‌دهد، که مقداری از آن پرش را همین رفتار با زبان تأمین می‌کند. ناگفته پیداست که سیمین بهبهانی در تعریف خود از حجم، فقط از خیال و تصویر حجمی حرف می‌زند و کاری به رفتار با زبان و زیباییشناسی فرم ندارد. این دو عامل در تعریف او

غایب‌اند، مثل در شعرهایش. البته در رفتار با زبان عادت‌های خودش را دارد، ولی غیبت زیباییشناسی فرم در شعر او از آن رواست که اصولاً قالبهای سنتی ظرفیت و انعطاف برای ارائه‌ی فرم ندارند. من البته امساک او را در حرف می‌فهمم، چون خواسته است در این مقدمه‌ی کتابش فقط از کیفیت تکوین تصویر در شعر حجم حرف بزند، و نه از حجم‌گرایی در شعر معاصر ایران. گو این که منتقدان و شاعران دیگری هم هستند که خواسته‌اند از حجم‌گرایی حرف بزنند، هر کدام فقط به یکی از مناظر آن توجه کرده‌اند: رفتار با زبان، یا کیفیت تکوین تصویر، فاصله‌های ذهنی، و یا زیباییشناسی فرم و حرکت و تصاویر و غیره. و هیچکدام نخواستند، و یا نتوانسته‌اند، این جلوه از شعر مدرن فارسی را در جامعیت آن بفهمند، مگر چهره‌هایی که در تولد آن سهیم بوده‌اند، و یا شاعرانی که امروز به آن زندگی می‌دهند، و همین‌ها هستند که به آن شگردها دست یافته‌اند.

زبان، «خانه‌ی هستی»

«آوانگارد» چیست و کیست؟ «شعر آوانگارد» دارای چه جلوه‌هایی است؟ و چه واکنشی را منطقاً باید برانگیزد تا پاسخگوی زمان باشد؟ بخصوص که امروزه در بلبشوی هنر تعریف معینی ندارد، یعنی خود را آوانگارد می‌دانند؟

آیا شعر آوانگارد الزاماً حتا باید از نوعی تمهد درونی (حرف خود تو)، بخصوص نسبت به مسایل اجتماعی بپرهیزد؟ (از گفته‌ی تو در مجله «کلک» چنین استنباطی می‌شود) و اگر شعر از هر نوع تمهدی خود را بری سازد، در نهایت آیا به زیبایی متمهد نیست؟ و در چارچوب بومی‌اش از موسیقی بی‌نیاز است؟ و اگر شعر رویدادی است در زبان و به آن کیفیت جدیدی می‌بخشد، چگونه می‌توان رویداد را از شبه رویداد شناخت؟

رویایی - این هم که گفتم یکی از همان جلوه‌های آوانگارد است. آوانگاردها سرپوش از خفقان برمی‌دارند. همیشه، چه در سیاست، چه در مدنیت، و چه در هنر و ادبیات. چرا می‌گویند تعریف معینی ندارد؟ یکی از تعریفهای دائرةالمعارفی‌اش طلایه‌داری است. ولی آوانگارد واقعی از تعریف دائرةالمعارفی‌اش هم بیرون می‌آید، و گاهی طلایه را رها می‌کند. آوانگاردهای ما حتا در انقلاب هم طلایه را ول کردند و به طلایه داران سپردند. چون گاهی «طلایه‌داری» نوعی دنباله روی است، و همین، لابد شما را به این فکر برده است که «شعر آوانگارد الزاماً باید از گرایش نسبت به مسایل اجتماعی بپرهیزد». در حالی که او هم مثل شما جلوی قافله می‌رود، ولی از قافله سر می‌رود، و غیر معمول

می‌نماید، و لذا جدا. در شعر هم همینطور. او هم مثل شما پیشرو است. ولی پارادوکس‌هایش شما را به این فکر می‌برد که آوانگارد حتا جلوتر از خودش می‌رود، یعنی جلوی دیگری دارد جلوتر از خودش. تعهد درونی؟ بله. درون متعهد، نه شعر متعهد. این حرف را بیست سال پیش اگر زده‌ام، امروز به همین جهت می‌گویم که آن شاعران مسئول و مبارزی که دیروز شعر را متعهد می‌خواستند امروز نباید فکر کنند که با ورق خوردن تاریخ دیگر شعر از محتوای مبارزه‌خالی است. آنها نباید درونشان را یکسره از تعهد خالی کنند. درون متعهد است که شعر را تعهدگزار می‌کند، نه تعهد پذیر. برعکس، شعر را باید از لیست همه تعهدها خالی کنند، و شما می‌پرسید که «در نهایت آیا شعر به زیبایی متعهد نیست؟» و من می‌گویم که در نهایت، شعر آلوده به تعهد، شعر کثیفی است. شعری که از زندگی انسان امروز حرف می‌زند شعر کثیفی است. چرا که انسان امروز حیاتی آلوده دارد. حالا که هیولای مجهولی در برابر سرنوشت ایستاده است. حالا که هیولا تنهاست. نجات انسان امروز را شعر پاک رقم می‌زند. نجات انسان امروز در شعر فرداست. و شعر فردا را آوانگارهای ما می‌سازند. از شمال ایران تا جنوب سوئد، از شاعران جنوب تا جنوب همه شاعران. آنها به هستی انسان امروز سامان می‌دهند، وقتی که زبان را برای خود «خانه هستی» می‌کنند، و هستی شاعر نه رویداد است و نه «شبه رویداد». چرا می‌خواهید این دو را از هم تشخیص دهید؟ مگر شما کی هستید؟ زبان در شعر شاعران است که نفس می‌زند، و به زندگی خودش ادامه می‌دهد، و تحول آن را شما زمانی کشف می‌کنید که خودتان دچار تحول شده باشید. و ما، در معرض تحول همیشه می‌مانیم.

❖ درون متعهد است که شعر را تعهدگزار می‌کند، نه تعهد پذیر.

❖ همه واقیعتها و اشیا نهایی دارند که در نشستن، به آن غایت نمی‌رسند.

❖ نیما شعر را از بحران بیت نجات داد و شعر امروز در مصرع دچار بحران شده است.

❖ قدرت آفریدن مجموعه‌ای از قدرتهاست.

❖ شعر من را نمی‌فهمند برای این که انسان امروز از فهم خودش هم عاجز است.

❖ در ملموس هم مفهومی از تکرار هست.

هست که از نوعی پیشداوری و یا زمینه ذهنی قبلی حکایت دارد. شما نباید تصمیمتان را بگیرید. اگر «ماکیان»‌هایی را در صف کبکها می‌بینید، برای این است که ذوق خودتان را دارید معیار می‌کنید، و معیار شما علامتی از شماست. معیارها هم مثل علامتها سرجای خودشان نمی‌مانند. شما هم سرجای خودتان نمائنده‌اید. خود شما از اولین کسانی هستید که بیست سال پیش نشتر به این زخم زده‌اید. در مصاحبه‌ای در کیهان ادبی آن زمان، یادم هست که صفحات زیادی را به توضیح و تبیین شعر حجم اختصاص داده بودید. آن زمان هم و غم شما این نبود. هم و غم شما امروز این است که نکنند آنهایی که حلوتر می‌دوند، جلوتر را ندیده باشند. چون فکر می‌کنید که «راه رفتن کبک» را می‌شناسید. در حالی که شما دارید کسک را در راه رفتن خودتان می‌شناسید. گو این که در آخرین کارهایی که برای من فرستاده‌اید، شما را ناگهان «دیگر» می‌بینم، کسی که دارد راه رفتنش را در جذبه‌های حجم تعادل می‌دهد. اشتباه می‌کنم؟ از میان آنها این یکی را بخوانید:

- نموده‌ای «برد ملی و بین‌المللی»^(۱) حرکت حجم در امروز کدامند؟ اگر معیار شعر، خود شعر است، و جادوی نهفته در آن، و هر شعر خود پدیده‌ای است غریب (اما قابل شناخت) مربوط به «تمام اعصار»، پس آن بُرد امروزی چیست؟ چه کشفی صورت گرفته است، جز تعریفی کلی؟ با آن که می‌گویی شعر حجم پیشنهاد نیست، بلکه یک کشف است از نوعی شعر که در تمام اعصار بوده است. و آن را بیشتر ذهنهایی که تربیت خاصی دارند درک می‌کنند و می‌پذیرند، آیا گمان نمی‌کنی که خود این کشف نوعی پیشنهاد تلقی شود؟ چنان که شده است. و ما کیانهای ما می‌بینیم که خود را گم می‌کنند و دارند راه رفتن کبک را می‌آموزند، یعنی هدفشان گفتن شعر حجم است.

روایی - نمی‌دانم «برد ملی و بین‌المللی» را چرا در گیومه گذاشته‌اید؟ منظورتان انکار آن، و به اصطلاح زیر سؤال بردن آن است، و یا به خاطر امانت در نقل است از جایی که نمی‌دانم کجاست؟ چون به هر حال حرف دهان من هم که باشد، خیال می‌کنم که در تعبیر آن دچار اشتباه - اگر نگویم انحراف - هستید. چون در سوال شما هم، لحنی

بر آن حصار حصارى شدم
و هر چه بیشتر از خود برآمدم
دارى شدم
سوار به دار برآمد
با این منی که می‌آویزد، از من
تا بر تبار دودی خود بگذرد، سوار

سر از البرز بر زد قرص خورشید
چو خون آلوده دزدی سر زمکن
به کردار چراغ نیم مرده
که هر ساعت فزون گردد زش روغن
و همه این خیالهای ظریف را از خطی مستقیم می‌گذرانند. یک بُعدی:
همی راندم قوس را من به تقریب
چو انگشتان مرد ارغنون زن

اما هم او وقتی از این همه ادوات تشبیه خسته می‌شود، از خط مستقیم خارج می‌شود و در بُعدی دیگر به راه می‌افتد، در سطح، و به قرص خورشید و به ادات «چو» نمی‌اندیشد، بلکه طور دیگری از طلوع حرف می‌زند:

دَمِ عقرب بتابید از سرکوه

و حرفی نگفته از طلوع به جا می‌گذارد. هم او که نمی‌خواهد ادات «چو» را از میان یورتمه اسب و انگشتنهایی که بر تارهای ارغنون می‌دوند بردارد، وقتی که به برگهای چنار می‌اندیشد پنجه دست می‌بیند و دیگر نه از ادوات تشبیه استفاده می‌کند و نه از اضافه تشبیهی. در قصیده‌ای برای جشن سده که با این مطلع آغاز می‌شود:

بر لشکر زمستان نوروز نامدار

کرده ست قصد تاختن و عزم کارزار

برداشت تاجهای همه تارک سمن

برداشت پنجه‌های همه ساعد چنار

معدالک نهصد سال بعد، نادرپور که در این تصویر جای «برگ» و «چو» را خالی دیده است، می‌آید و آنها را سرچاپشان می‌گذارد، و آن حرف نگفته را گفته می‌کند. در شعری، که برای خزان در کوچه‌های تهران گفته است، می‌خوانیم:

هر برگ همچو پنجه دستی بریده بود.

خوب، از توضیح ایشان متشکریم. ولی تکلیف شعر چه می‌شود؟ تکلیف مَدْرِیسَم از نه قرن پیش به این طرف؟ می‌پرسید «پرش و عبور» یعنی چه؟ چه بگویم؟ نهصد سال پیش شاعری مثل منوچهری اگر مشغله‌ای در میان حجم‌های ذهنی نداشت لااقل رفتاری در سطح داشت، اما خیلی از شاعران امروز حتا به عبور از سطح هم رضایت نمی‌دهند. در حالی که منوچهری در همین قصیده‌ای که گفتم به پرش از حجم هم می‌رسد. آنجا که به قصد قصیده، و به ممدوح خود می‌رسد، می‌گوید:

در سبزه بهار نشینی و مطرب

در سبزه بهار رنند سبزه بهار

که بر خلاف تصور محقق و مصحح، در این جا منظور از سبزه بهار به هیچ وجه یکی از آهنگهای موسیقی نیست. بلکه مفهوم استقبال از

ولی شما بیست سال کار با کلمه را پشت سر خود دارید، و کلمه‌ها را در تربیت‌ها و عادت‌هایشان می‌شناسید. و این که از حضور حجم در «تمام اعصار» یاد می‌کنی، و معدالک هنوز در جستجوی «تعریفی ملموس» هستی، خیال می‌کنم که فقط می‌خواهی مرا به حرف بیاوری، و الا در این زمینه، زمینه ذهنی تو چندان هم خالی نیست. مگر چه اشکالی در این می‌بینی که «خود این کشف نوعی پیشنهاد تلقی شود؟» و آن «برد امروزی» را هم که می‌گویی اتفاقاً همین پیشنهاد می‌سازد. بویژه که ادراک حجمی در گذار اعصار، از عصری به عصری تحویل داده نشده و بی‌تسری مانده است، و امروز همان تسری است که آن «برد ملی و بین‌المللی» را سامان می‌دهد. و حیات حجم در همین تسری است. چیزی در فاصله دو یا سه قرن ناگهان متروک می‌ماند، این را فقط در قلمرو خیال و مکانیسم تصویرسازی محدود می‌کنم، وگرنه توقع‌های دیگر شعر حجم - لااقل در چارچوب بیانیه‌اش - در قلمرو فرم و ساختارهای زبانی، خود بحث دیگری است که ربطی به «تمام اعصار» ندارد، و ریشه در اعصار ندارند....

و چون صحبت از اعصار می‌کنیم، من از عصر دیگری مثال می‌زنم. مثالی می‌زنم که ضمناً این وسوسه شما در زمینه «پرش و عبور» و نمونه‌های ملموس کمی آرام بگیرد. یا این که نمونه‌هایی از این گونه را باید از من زیاد خوانده و شنیده باشید. مسئله بر سر یک فضای ذهنی است، و یا یک فاصله ذهنی، و یا یک فاصله فضایی (Espacement) در ذهن است، که شاعر در شعرش جا می‌گذارد، که خواننده به میل خود عبور از آن را یاد بگیرد.

می‌دانید که منوچهری دامغانی تصویرگر بزرگی است. بیشتر تصویرها و استعاره‌های او را یا اضافه‌های تشبیهی (مضاف و مضاف‌الیه) می‌سازد، مثل زلف شب و قرص خورشید و...

چو از زلف شب باز شد تابها

فرو شد قندیل محرابها

چیزی که در سراسر شعر کلاسیک به شدت رایج است. و یا با استفاده از ادوات تشبیه مثل چو، چون، همچون، به مانند، به کردار، چنانچون.... که در شعر معاصر هم کم و بیش رایج است:



نوروز، جشن سده، و ستایش بهار است و هرچه می‌خواهد باشد باشد، است. او در این تکرار نه تنها «حشو قبیح» ندیده است، بلکه با به هم ریختن بعدهای مکان و زمان و حرکت، ما را با آن حرف نگفته، از فضای ذهنی خود عبور می‌دهد. گرچه نوع عبور از آن را به خواننده تحمیل می‌کند. چرا که در کار شاعران حجم کاربرد زبان در ارائه فضاهای ذهنی طوری است که به خوانندگان امکان انتخاب عبور می‌دهد، و لذت او هم در همین عبور تأمین می‌شود، یعنی سهم شدن او در تکوین شعر. و این، حسابش از ابهام و پیچیدگی جدا است. مثلاً کاربرد زبان در این خیال عجیب، که من از یک سنگ قبر گرفته‌ام، خیلی بیشتر از یک حجم است:

در جا زدم زمان را
تا رنگ آسمان را

گودال خواب کردم

یعنی گودالی برای خواب، اضافه تخصیصی، نه تشبیهی (تب رایج). این مرده هر که هست حرف عجیبی می‌زند. باید شمس تبریزی باشد. دو باره می‌خوانیمش. بُعد مکان (جا) را در کنار بعد زمان می‌گذارد و به هر دو بعد حرکت می‌دهد، حالا اگر می‌خواهد از سفر گریه‌اش، بیهوده گردی‌هاش، بیابان‌گردی‌هاش حرف بزند و یا این که در خواب می‌دود، یا با خواب می‌رود و پیرشدنش پلکیدن نیست، و یا در فاصله زمین و کاینات می‌میرد. ولی تو می‌توانی به شیوه خودت بخوانیش. بی هیچ تعبیری. یا توی آبیهای آسمان بخوابی و یا آبیها را توی زمین چال کنی.

ما حتا در اضافه‌های توصیفی (صفت و موصوفها) هم نباید در شعر همیشه راوی نگاهمان باشیم، وقتی که صفت و موصوفها هم می‌توانند جایی برای جا گذاشتن حرفی نگفته (حجم) باشند. در ارائه این شگرد ذهنی، شگرد کلامی خیلی به ما کمک می‌کند، یعنی همان ارائه ایجاز، و یا عکس ارائه شگردهای کلامی را شگردهای ذهنی است که میدان می‌دهد؟ شاید، ولی واقعیت این است که حجم ذهنی و ایجاز هر دو در ارائه و خلق همدیگر تأثیر متقابل دارند.

با نبض آرمیده / مهمان مختصر / گذر از من کرد

خالی در پشت در / مبر شدم / و در میان دو سو ماندم

(لبر ریخته‌ها - شدن مادلن)

مصرع دوم، «مهمان مختصر» یک اضافه توصیفی (صفت و موصوف) است، مثل مصرع اول. ولی در اینجا خواننده و شاعر، هر دو با هم، در «مختصر» بودن «مهمان» (مرده) تنها به مفهوم احتضار نمی‌رسند، بلکه از مفاهیمی عبور می‌کنند که فقط کوتاهی عمر، جوانمردگی، و زود رفتن مرده نیست. حتا در مفهوم «مهمان» هم خودش را مسافر دو روزه دنیا می‌بیند، و بسیاری از مفاهیم دیگری که همین صفت و موصوف برای

خواننده و بر حسب زمینه ذهنی او در پیچه می‌گشایند و برای شاعر نمی‌گشایند. و خود شما هم در مقابله اخیرتان در باره نادر پور مثالهایی که آورده بودید، مثل «نیشه خیال» و «مرمر شعر» به همین تربیت ذهنی سستی اشاره داشته‌اید. کاربردهای زبانی نادر پور در ارائه خیال و تصویر، مثل «کندوی آفتاب»، «زنبور نور»، «عنکبوت درشت شکستگی»، «میوه گجشک»، «ناخن باران»، «سیب تن» و صدها و صدها از این قبیل در شعر معاصر کم نیستند. اینها همه وسواس توضیح دادن است، گریز از ایجاز و تازه این عادت زبانی تنها در شعر میانه‌روی ما نیست که انباشته است. بلکه اضافه تشبیهی، و ترکیبات مضاف و مضاف‌الیه بخش عظیمی از شعر مدرن ما را پر می‌کند، صفتها هرچه مدرن‌تر نامتعارف‌تر. سراسر شعر سپهری پر است از «انجیر ظلمت»، «گلخانه شهوت»، «ماسه کسالت»، «انگشت تکامل»، «ریگ الهام» و... در کار شاعران مدرن دیگر هم، اگر سری بکشید، از این‌گونه تصویرهای ساکن و بی‌حرکت بسیار پیدا می‌کنید.

تصویر را باید از ایستایی نجات داد. بجای این که این واقعیتها را بصورت یک اضافه تشبیهی، و یا اضافه استعاری، یعنی بصورت مضاف و مضاف‌الیه در کنار هم بپوشانیم، از کنار هم عبور بدهیم و در ضلعی نشانیشان که غایت خویش را دریابند. همه واقعیتها و اشیاء،

چه ذات و چه معنی، نهایی دارند که در نشستن، به آن نمی‌رسند. آنها عرض و غایت خود را در حرکت می‌شناسند، و حرکت آنها را ذهن ملاحظت که به آنها می‌دهد، و نگاه ما. و نه روایت نگاه ما. نگاه ما در بازگشت از آنهاست که چیزی از آنها را برای ما می‌آورد، و نه در سکونت در آنها. و نبض حرکت در همین جا می‌زند. حرکت؟ می‌شود ساقهای استخوانی معشوق را به نی تشبیه کرد. می‌شود هم گفت:

و روح مولوی است اینک
کز ساق تو حکایت نی را

بر می‌دارد

در اولی لذت تو بعنوان یک خواننده شعر فقط در کشف شباهت است و همانجا می‌مانی، ولی در دومی لذتهای خودت را خودت تأمین می‌کنی.

بحران مصرع

- هنگامی که نیما ساختار قطعه را بباب کرد، قالبهای کهن دیگر پاسخگوی زمان نبودند. نیما راه جدیدی را گشود. اما حالا، هفتاد سال پس از «افسانه» سخن از بن بست است. شما چه می‌گویید؟

روایی - مفهوم «قطعه» را پیش نیما، با مفهومی که همین اصطلاح در شعر کهن دارد نباید اشتباه کرد. قطعه در شعر قبل از نیما یکی از «قالب‌های شعر سنتی است که تعریف خودش را دارد: (تعدادی ابیات هم‌وزن که در مصرع دومشان هم‌قافیه‌اند، و گاهی هم با مصرع اول بیت اول)، ولی در مدرنیسم نیمایی و بعد نیمایی قطعه ظرفیت برای ارائه فرم است (پلاستیک و انعطاف‌پذیر، با استحوان‌بندی‌ای از مصرع، که باید آن را در تمامیت آن خوانند). و فرم، قالب نیست، همچنان که در هیچیک از قالب‌های شعر کهن ظرفیت زیباشناسانه فرم را نمی‌توان سراغ کرد. این خلط بحث و اشتباهی است که یکی از منتقدان دانشگاهی هم کرده است، و در ترمینولوژی ایشان فرم (شکل) و قالب یکی است. همین بد فهمی هاست که او و دانشجویان او به میان مردم می‌برند تا امروز بقول شما پس از هفتاد سال سخن از بن بست و از بحران به میان آید.

نبض بحران در همین جا می‌زند. اصلاً بهتر است از بحران شعر حرف بزنیم، و یا حتی از بحران مصرع. یک وقتی بود که شعر دچار بحران بیت

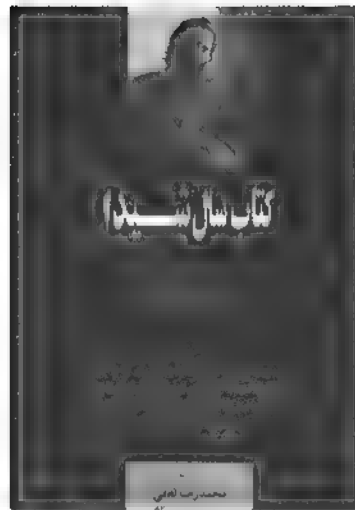
شده بود، نیما نجاتش داد. در شعر امروز واحد دیگر بیت نیست. از نیما به بعد مصرع است که واحد است، در قطعه شعر. و حالا این واحد است که دچار بحران شده است. باید مصرع را از بحران نجات دهیم، و نجات مصرع‌ها تنها در آزاد ساختنشان از بند عروض نیست. مصرع‌ها در عصر پیش از نیما تنها در تساوی طولی‌شان (عروض) نبود که خفه می‌شدند، چرا که در اوزان شکسته هم امروز دارند مصرع‌ها خفه می‌شوند. علت کجاست؟ چرا مصرع در عروض نیمایی دچار بحران است؟ برای آنکه حضور مصرع دیگر در وزن مصرع نیست، بلکه در این است که مصرع وزن خودش را در کجای قطعه به زمین بگذارد. کشف این «کجا» هست که برای شاعران ما خیلی مهم است. برای این که جای مصرع را در قطعه بشناسی باید تمام قطعه را در تمامیتش بشناسی. یعنی زیباشناسی شکل، یعنی مفهوم فرم. باید بدانی که مصرع تو در احاطه چه مصرع‌های دیگری می‌ماند. مصرع باید اطراف خودش را بشناسد، و گرنه سرگشته و هرز می‌رود. گاهی اوقات در یک قطعه شعر، اطراف یک مصرع از خود مصرع مهم‌ترند، خود مصرع که به نوبه خود طرفی‌ست برای اطراف خود، پس مهم‌تر. آنچه به عنوان مصرع در شعر نیما متولد می‌شود، البته یک حادثه است. مصرع با حادثه‌هایش تا زمان ما هنوز زندگی می‌کند، اما یک زندگی بحرانی. شاعران بعد از او (نیما)، چه میانه‌روها و چه نوروها، به جهت آن که «تمامیت قطعه» را، و تنها ساختمان قطعه را، در نزد نیما نمی‌شناسند، مصرع‌هایشان را به شیوه او می‌سازند، ولی، قطعه به شیوه او نمی‌سازند، و لذا مصرع‌هایشان بی‌دارست می‌ماند. سرگردان، و در بحران. شعر بی‌وزن هم که بعد از او آمد به جای این که در فکر داربستی برای مصرع باشد، حذف مصرع می‌کند، و بجای آن هم چیزی را نمی‌شناسد که بگذارد، که مثل مصرع ناقل تصویر باشد، و یا حامل تصویر باشد. پس نه تصویر بر مصرع سوار است و نه مصرع بر فرم. هیچ‌کدام جایی در فرم ندارد.

جلال سرفراز

۱- قطعه کوتاهی از گفتگوی (جلال سرفراز)

۲- اصطلاح «برد ملی و بین‌المللی» شعر حجم، از حدود روایی است، در مصاحبه‌اش با

سی. نارندرانی (دکلک) - ش ۲۱



کتاب سال شیدا
گرد آورنده: محمد رضا لطفی
چاپ اول در ایران به کوشش صدیق تعریف
ناشر: مؤسسه فرهنگی هنری شیدا
۳۶۴ صفحه / ۴۵۰ تومان

«ره آورد شیدای دور از وطن»

چاووش خوان حرکت نوین سنت خواهی و اصالت طلبی های نوآورانه در موسیقی امروز، پادشاه فتح آفاق تسلط در تکنوازی، کاروانسالار ساز و نوای دلنشین معاصر و آن سفر کرده که صد قافله دل همراه اوست، کارنامه احساس مسئولیت و عشق ناپیدا کرانه خود به هنر موسیقی ایرانی و سرنوشت این هنر را در عشقنامه ای به نام «کتاب سال شیدا» منتشر کرده است. انتشار این کتاب در اقامتگاه موقت استاد صورت گرفته بود که با کوشش شایسته تعریف موسیقی دوستی صدیق، آن را در آرایشی مناسبتر و محتوایی منظم تر، همراه عکسهای گویا، در ایران به چاپ رسانده و تقدیم دستهای مشتاق عاشقان کرده است. «کتاب سال شیدا» ادامه انتشار چهار جلد نشریه «نامه شیدا» است که در امریکا، به کوشش استاد محمد رضا لطفی موسیقیدان نامدار معاصر منتشر می شد و نخستین نشریه ویژه موسیقی است که در خارج از کشور به دست مشتاقان رسیده است.

دیدگاه سالم، انسانی و فراگیر گرد آورنده کتاب که بیش از بیست سال فداکارترین نگاه دار موسیقی اصیل بوده و تأثیری بی چون و چرا بر روند این هنر گذاشته، جانمایه ای است که کتاب را بصورت مجموعه ای توانمند و پرثمر هدیه دوستداران موسیقی می کند. مجموعه ای شامل سه یا چهارمقاله پرمایه و بحث انگیز از استاد (که تغییر گرایشها و پختگی فکری حاصل از تحقیق چند ساله او را در غربت نشان می دهد)، گفتاری قوی و توانمند درباره اقسام دوتار به قلم استاد مهدی کمالیان، چاپ دو اثر مرجع از استاد مهدی فروغ و دکتر خاچی خاچی، ترجمه چند نوشته خواندنی و تأثیر گذار از واتسلاو هاول، میخائیلویچ بلیانف و آلبر کامو، چند گفتار و یادواره های گوناگون و مطالب پراکنده دیگر که در چاپ تهران، نسبت به چاپ امریکا منظم تر و پیراسته تر تدوین شده اند.

«کتاب سال شیدا» به کوشش مؤسسه فرهنگی هنری شیدا و به قیمت ۴۵۰ تومان تقدیم حضور دوستداران گردیده است.

جامعه‌شناسی ادبیات



۱- سه مسیر پژوهش

سه دسته پژوهشی در عین حال متفاوت و مکمل، تحت عنوان «جامعه‌شناسی ادبیات» جای گرفته‌اند. نخست مجموعه‌ای از بررسیهای جامعه‌شناختی دربارهٔ چاپ، پخش و به ویژه پذیرش آثار ادبی. این مجموعه شاخه‌ای از جامعه‌شناسی پوزیتیویستی است که در اصل همان روشهای دیگر شاخه‌های جامعه‌شناسی دانشگاهی (پرسشنامه‌ها، تحقیقاتی فاقد جهت و مانند آنها) را به کار می‌بندد.

در فرانسه نمایندگی این عرصه را در وهلهٔ اول روبر اسکاریت^۶ و همکارانش در انستیتی ادبیات و فنون هنری توده‌ای (I. L. T. A. M) در دانشگاه بوردو^۷ بر عهده دارند و بررسیهای سودمندی دربارهٔ تاریخ جامعه‌شناختی کتاب و پذیرش آثار ادبی در بوردو و نواحی اطراف آن در نزد کارمندان، کارگران، مشمولان و دیگران انجام داده‌اند. این کارها جنبه‌های خاص - اما در تحلیل نهایی، فرعی - آفرینش ادبی را نیز در بر می‌گیرند: برای مثال، سنی که نویسندگان مهمترین آثار خود را آفریده‌اند، جایگاه اجتماعی نویسندگان و غیره. با وجود این از دو سال پیش این انستیتو به مرکز تحقیقاتی مهمی تبدیل شده که بیش از پنجاه مدرس و پژوهشگر را دربر می‌گیرد و دامنهٔ فعالیت‌هایش را به مسائل محوری آفرینش ادبی به معنای خاص کلمه گسترش داده‌است. با

عنوان «جامعه‌شناسی ادبیات»، جریانه‌ها و عرصه‌های پژوهشی بسیار متنوعی را در بر می‌گیرد.^۱ پس پرداختن به توصیف روش تحلیلی آن ضرورت دارد تا افراد بسیاری که آن را به کار می‌گیرند، دریابند چرا مناسبات هنرمند و جامعه، محتوای اثر هنری و محتوای آگاهی جمعی، و اثر هنری و ساختارهای ذهنی^۲، پاسخ یکنان ندارد.

آنچه در اساس، جامعه‌شناسی ادبیات به گسترده‌ترین معنا را از همهٔ دیگر شکل‌های نقد ادبی جدا می‌کند این حکم نظری است که در آفرینش هنری، یک فرد به تنهایی مورد نظر نیست بلکه اثر، بیان نوعی آگاهی جمعی^۳ است که هنرمند با شدتی بیش از اکثر افراد در تدوین آن شرکت می‌ورزد.

در همین چشم‌انداز است که پرسش مربوط به تعیین جایگاه اثر هنری نسبت به عامل اجتماعی، مطرح می‌شود: بازتاب محض؟ نشانه؟ بیان تخیلی واقعیتهایی که با آن پیوندی دیالکتیکی دارد؟ پیش از آن که جامعه‌شناسی آفرینش ادبی به دانش‌شناسی^۴ مرتبط گردد، ارائهٔ پاسخ علمی ناممکن خواهد بود. اما دوام و استمرار این پرسش، روش نقد جامعه‌شناختی را به نحوی دقیق از سایر نقدهای معاصر (زیباشناختی، روانکاوانه یا درونمایه‌ای^۵) متمایز ساخته است.



این همه تاکنون در این زمینه جز یک اثر برنامه‌ای به نام *عامل ادبی و عامل اجتماعی*^۸ منتشر نکرده است. در این اثر از چندین پژوهش در دست انجام نام برده می‌شود.

گروه دوم به بررسی برخی از جنبه‌های جزئی متون ادبی در مقام نشانه‌ها و فرامودهای آگاهی جمعی و دگرگونیهای آن می‌پردازد. یکی از برجسته‌ترین نمایندگان این گروه تحقیقاتی لئو لوتنال^۹، استاد جامعه‌شناسی در دانشگاه برکلی است. او به عنوان مثال، باز نمود گروه‌های حرفه‌ای و اجتماعی گوناگون را در آثار ادبی، بررسی کرده است. یکی از مهمترین این بررسیها درباره دگرگونیهای است که طی چندین دهه در زندگینامه‌های اشخاص مهم، منتشر شده در دو مجله آمریکایی *the Saturday Evening Post* و *Collier's* صورت گرفته است. نتایج این تحقیقات، نشان دهنده بسیاری از امور بوده است. لوتنال از جمله چندین نوع از تغییر جهت را نشان داده است: تغییر جهت تولید (صنعتگران، مخترعان، تکنیسینها) به سوی مصرف و نمایش، تبدیل توانایی حرفه‌ای به عادات مصرفی و «سرگرمیهای» مشترک این اشخاص با افراد عادی و سرانجام روی گرداندن افراد از حرفه خود (آوازخوان از آواز، رانندگان حرفه‌ای مسابقات از اتومبیل و جز آن) و روی آوردنشان به سرگرمیهای دوران کودکی - امری که در مجموع به حذف هرگونه زندگینامه واقعی و روانشناسی می‌انجامد. باید افزود که لوتنال در مهمترین کتاب خود به نام *Literature and the Image of Man* از رهگذر آثار شماری از نویسندگان ملیتهای مختلف - اسپانیایی، فرانسوی، اسکاتلندیایی و جز آن - محتوای آگاهی جمعی را بررسی کرده است.

در کنار این دو نوع پژوهش که بی‌تردید تحریخشند اما فقط به نحوی حاشیه‌ای به پدیده‌های ادبی مربوط می‌شوند، جامعه‌شناسی آفرینش ادبی به معنای اخص آن قرار می‌گیرد که اثر را همان قدر پدیده‌ای اجتماعی می‌داند که آفرینشی فردی و یا حتا آن را بیشتر پدیده‌ای اجتماعی می‌داند؛ یعنی به طور خلاصه، کارهایی که آفرینش ادبی را تا حد زیادی آفرینشی جمعی می‌دانند. در اینجا نیز باید دو نظرگاه به کلی متفاوت را از هم جدا کرد: یکی سنتی و دیگری جدید که با کارهای گئورگی لوکاج آغاز گشته

● ساختار سازنده وحدت اثر، به صورت یکی از عناصر اصلی سرشت زیبایی‌شناختی آن جلوه می‌کند.

● نوشته‌های لوکاج جوان، آن تحلیلهای واقعی را تدوین میکنند که راهگشای مجموعه‌ای گسترده از ساختارهای ذهنی و روانی‌اند.

● حتا در عرصه ساختاری نیز اثر بازتاب آگاهی جمعی واقعی نیست، بلکه گرایشهای بالقوه آگاهی جمعی را به بالاترین درجه انسجام می‌رساند و آنها را در قالب جهانی تخیلی بیان می‌کند.

است.

۲- بنیانگذار راستین

گئورگی لوکاج

انقلاب راستین در جامعه‌شناسی ادبیات و تبدیل آن به علم اثباتی به آثار لوکاج مربوط می‌شود که یکی از مهمترین شایستگیهای ممکن ساختن پیوند جامعه‌شناسی ادبیات با زیبایی‌شناسی کلاسیک و دیالکتیک کانت و هگل و مارکس است. اندیشه محوری این زیبایی‌شناسی آن است که اثر هنری، سازنده جهانی تخیلی، غیر مفهومی^{۱۰} و در عین حال بسیار غنی و به تمامی یکپارچه و یکدست است. بدین ترتیب ساختار سازنده وحدت اثر به صورت یکی از عناصر اصلی سرشت زیبایی‌شناختی آن جلوه می‌کند. این نکته بدان معناست که همه بررسیهایی که بر عناصر جزئی - انواع شعلی، باز آفرینی محتوای آگاهی جمعی و جز آن - می‌پردازند، هر حاصلی هم که داشته باشند، بیرون از عرصه زیبایی‌شناسی به معنای دقیق واژه جای می‌گیرند.

ساختار معنادار

عنوان زیبایی‌شناسی دیالکتیکی نه فقط دربرگیرنده مکتب لوکاجی به معنای خاص - یعنی آثار اریش کوهرل^{۱۵}، لوسین گلدمن و شاگردان آنان - است بلکه کارهایی را نیز در بر می‌گیرد که آشکارا به لوکاج استاد نمی‌ورزند یا فقط پیوندی جزئی با نظرگاه او دارند. مانند کتاب برجسته او^{۱۶} باخ^{۱۶} به نام *Mimesis* یا تاریخ اجتماعی ادبیات و هنر اثر آرنولد هاووزر.^{۱۷} اهمیت زیبایی‌شناسی

نظرگاه نخست از آثار مادام دواستال^{۱۰} و ایپولیت^{۱۱} تا بسیاری از آثار جامعه‌شناختی معاصر، از جمله بیشتر آثار مارکسیستی سنتی را در بر می‌گیرد. این نظرگاه بر آن است تا پیوندی کمابیش فشرده میان محتوای آگاهی جمعی کل جامعه یا برخی از گروه‌های خاص و محتوای آثار ادبی برقرار سازد. این گرایش به ویژه در آثار گروه‌های معینی از مارکسیستها نمایان است. یکی از مشهورترین این آثار کتاب *Lessing - Legende* اثر فرانتس مهرینگ^{۱۲} است. این پژوهشها اهمیتی انکارناپذیر و در عین حال محدود دارند. درواقع تردیدی نیست که هر آفرینش تخیلی، به مقیاس کمابیش گسترده، محتوای آگاهی جمعی برخی از گروه‌های اجتماعی و نحوه دریافت این آگاهی از واقعیت پیرامونی را باز می‌آفریند. بررسیهای جامعه‌شناختی از این دست ممکن است اطلاعاتی درباره عناصری از محتوای آثار ادبی فراهم آورند. اما مسئله این است که آیا میان این خصلت تقلیدی و ارزش در حقیقت زیبا شناختی متون، پیوندی وجود دارد یا نه. در واقع چنین می‌نماید که نشان دادن چنین پیوندی هیچگاه میسر نشده است و برعکس، بازآفرینی صرف محتوای آگاهی جمعی، خاص آناری است که ارزش زیباشناختی اندکی دارند و آفریده نویسندگانی به نسبت بسی بهره از تخیل آفرینشگرانه^{۱۳} اند.

دیالکتیکی در آن است که این زیبایی‌شناسی از همان نخستین آثار لوکاج، بر مفهوم ساختار معنادار^{۱۸} متمرکز شده است، یعنی بر وحدت و معنای اثر و از همین رهگذر بر خصلت حقیقتاً زیبایی‌شناختی آن. با این همه هنگامی که مکتبی بر مبنای آثاری نظیر ورزانه^{۱۹} مانند آثار کانت و هگل، یا پدیدار شناسانه^{۲۰} مانند نخستین نوشته‌های لوکاج، گسترش می‌یابد تا چه حد می‌توان از جامعه‌شناسی ادبیات سخن به میان آورد؟

در پاسخ باید گفت که خود لوکاج در کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی (۱۹۲۳) و سپس ادامه‌دهندگان او، میان ساختارهای ذهنی سازنده آگاهی جمعی و ساختارهای زیبایی‌شناختی سازنده اثر هنری رابطه متقابل برقرار کرده‌اند و نه میان محتوای آگاهی جمعی و محتوای اثر هنری. در اصل، جامعه‌شناسی اثباتی آفرینش ادبی هنگامی قوام یافت که این علم با دانش‌شناسی و به ویژه با دانش‌شناسی جامعه‌شناختی مرتبط شد. در نظر کانت، مقوله‌ها عبارت بودند از صورتهای پیشینی ذهن^{۲۱} و از هر گونه بعد تاریخی رو برمی‌تافتند. در نظر هگل مقوله‌ها تاریخی می‌شوند اما با پیشرفت روح عینی^{۲۲} پیوند می‌یابند و در نتیجه به رغم شماری از تحلیلهای تجربی برجسته، خصلتی در اساس ذهنی و نظرورزانه را حفظ می‌کنند. نوشته‌های لوکاج جوان از اهمیتی ویژه برخوردارند زیرا که آن تحلیلهای واقعی را تدوین می‌کنند که راهگشای مجموعه‌ای گسترده از ساختارهای ذهنی و روانی‌اند. و البته بدون طرح مسئله ماهیت و تکوین این ساختارها، به ترسیم الگوی ساختاری آنها می‌پردازند. همراه با تحلیلهای دانش‌شناختی کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی که به تاریخ، آگاهی سیاسی و فلسفه اختصاص یافته است، راه جامعه‌شناسی ادبیات هموار می‌شود (ادامه دهندگان لوکاج این تحلیلهای را به آسانی به بررسی آفرینش ادبی بسط دادند). در این کتاب لوکاج ساختارهای ذهنی را به صورت واقعیت‌های تجربی که در جریان تحول تاریخی به دست گروه‌های اجتماعی و به ویژه توسط طبقات اجتماعی پرورده شده‌اند، در نظر می‌گیرد.

از آن پس روش‌شناسی و چشم‌اندازهای جامعه‌شناسی ادبیات به کلی دگرگون شدند: دیگر اثر در وهله نخست به صورت با: تاب آگاهی

● دو نوع جامعه‌شناسی ادبی وجود دارد:

□ جامعه‌شناسی استوار بر مفاهیم آگاهی جمعی واقعی، محتوا، کلیشه‌های ذهنی و بازتاب که تحمیل در رسانه‌های گروهی بیشترین کارایی را دارد.

□ دیگری، جامعه‌شناسی استوار بر تفاهیم آگاهی جمعی بالقوه، حد اعلای آگاهی ممکن، انسجام، ترکیب دیالکتیکی وحدت و غنا.

تشکیل می‌دهند، دسته‌ای وجود دارد که نقشی بسیار مهم در تحول تاریخی و نقشی تعیین‌کننده در آفرینش فرهنگی ایفا می‌کند: گروه‌هایی که هدف عمل و آگاهی آنان، ساخت آفرینی کل جامعه و در نتیجه، ساخت آفرینی مجموعه روابط میان انسانها و روابط انسانها با طبیعت است. این گروه‌ها همان طبقات اجتماعی هستند. دو مفهوم محوری جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات عبارتند از:

۱- اگر چه آگاهی واقعی گروه‌های اجتماعی فقط به ندرت و در طی دوره‌های کوتاه و استثنایی به بالاترین انسجام، یعنی به حد اعلای آگاهی ممکن سازگار با نفس موجودیت گروه اجتماعی نزدیک می‌شود، این حد اعلا ممکن است در تفکرات مفهومی (اندیشه‌های فلسفی) یا آفرینشهای تخیلی تعداد - البته به نسبت محدودی - از افراد به طور تجربی و بالفعل بیان شود.

۲- در میان این آفرینشها که از بخشهای نادری هستند که در آنها جلوه‌های حد اعلای آگاهی ممکن گروه یا به عبارت دیگر، جلوه‌های بالاترین انسجام گرایشهای آگاهی گروه به صورت تجربی یافت می‌شوند، آفرینشهای مربوط به گروه‌هایی که ساخت آفرینی کلیت روابط میان انسانها و روابط انسانها با طبیعت را دنبال می‌کنند، جهانهای بسیار منسجم و یکپارچه را تشکیل می‌دهند یعنی در عرصه مفهومی، به ایجاد نظامهای فلسفی می‌رسند و در عرصه تخیلی - هنگامی که جهانهای کاملاً غنی بیافرینند - به آثار بزرگ هنری.

بدین ترتیب به نوعی پژوهش می‌رسیم که برخلاف جامعه‌شناسی محتوایی، در مورد آثار مهم ادبی - یعنی آثار بسیار غنی و کاملاً یکپارچه و منسجم - کارآمدتر است و در مقابل، در مورد آثار متوسط - یعنی غیر منسجم و غیر یکپارچه - ساخت‌بندی آنها آمیزه‌ای است شبیه آگاهی

جمعی جلوه نمی‌کرد و پیوند اساسی نه در سطح محتوا بلکه در سطح همخوانی ساختاری^{۲۳} برقرار می‌شد. آثاری بسیار متنوع - قصه پریان، داستانی که ماجرایش در عصر پیش از تاریخ یا عهد باستان می‌گذرد و غیره - ممکن است ساختاری همخوان با ساختار گرایشهای معاصر آگاهی جمعی طبقه اجتماعی یا گروه اجتماعی معینی داشته باشند. افزون بر این، حتا در در عرصه ساختاری نیز اثر، بازتاب آگاهی جمعی واقعی نیست بلکه گرایشهای بالقوه آگاهی جمعی را به بالاترین درجه انجام می‌رساند و آنها را در قالب جهانی تخیلی بیان می‌کند.

حد اعلای آگاهی ممکن

روشی که در بالا تشریح شد ما را به مفهوم محوری هرگونه جامعه‌شناسی دیالکتیکی و در نتیجه جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات می‌رساند: مفهوم حد اعلای آگاهی ممکن. هر گروه اجتماعی آگاهی و ساختارهای ذهنی خود را در پیوند نزدیک با عمل اقتصادی، اجتماعی و سیاسی خویش در درون مجموع جامعه می‌پرورد. اما آگاهی جمعی به یقین بیرون از آگاهیهای فردی وجود ندارند. هر فردی عضو چندین گروه است به نحوی که آگاهی او آمیزه‌ای یکتا و خاص از عناصر آگاهیهای جمعی گوناگون و اغلب متضاد است. به علاوه از گروه‌هایی که به پایگاه اجتماعی او تعلق ندارد نیز تأثیر می‌پذیرد. بنابر این آگاهی جمعی فقط به صورت واقعیتی بالقوه در آگاهی یکایک افراد گروه وجود دارد، واقعیتی که جامعه‌شناس می‌تواند آن را از رهگذر بررسی گروه به عنوان یک کل، روشن سازد. در نتیجه آگاهی جمعی در هر حال نوعی گرایش است نه یک واقعیت تجربی. وانگهی در میان گروه‌های اجتماعی متفاوتی که کل جامعه را

● نخست باید ساختارهای ایستا را روشن کرد؛ سپس بررسی تکوین آنها

● راسین، مولیر یا شکسپیر اگر در محیطی دیگر بزرگ شده بودند و آموزش متفاوت داشتند می‌توانستند با نگارش آثاری دیگر به حل مسایل فردی خویش بپردازند.

● وجه اشتراک جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات با ساختگر این زیانشاخی در پذیرش مفهوم ساختار است.

تجربی و روزمره افراد، به دشواری به کار برده می‌شود. بنابر این دو نوع جامعه‌شناسی آفرینش ادبی وجود دارد: یکی جامعه‌شناسی استوار بر مفاهیم آگاهی جمعی واقعی، محتوا، کلیشه‌های ذهنی^{۲۴} و بازتاب که احتمالاً در آثار متوسط و در آنچه به رسانه‌های گروهی^{۲۵} موسوم است، بیشترین کارایی را دارد. دوم، جامعه‌شناسی استوار بر مفاهیم آگاهی جمعی بالقوه، حد اعلای آگاهی ممکن، انسجام، ترکیب دیالکتیکی وحدت و فنا که در بررسی آفرینشهای عظیم فرهنگی که نقشی مهم در تاریخ داشته‌اند، بسیار کارآمدتر است.

دو سطح بررسی

وظایف بررسی جامعه‌شناختی از نوع دوم در دو سطح قرار می‌گیرند که در تبیین روش‌شناختی باید آنها را به دقت از هم جدا کرد، ولی در جریان پژوهش به تمامی در هم می‌آمیزند. این دو سطح عبارتند از: مرحله تفسیر^{۲۶} (دریافت) و مرحله تشریح^{۲۷}.

تفسیر

در عرصه تفسیر، پژوهشگر باید یک الگوی ساختاری معنادار به نسبت ساده را برگزیند، الگویی که از تعداد محدودی از عناصر و پیوندهای میان این عناصر ساخته شده باشد و بتواند به تقریب تمامیت متن را توضیح دهد. البته به شرط آن که کل متن در نظر گرفته شود و هیچ چیزی به آن افزوده نگردد. در این جا باید سه نکته مهم را خاطر نشان کرد:

۱- به آسانی بسیار می‌توان برای اثری واحد، چندین الگوی معنادار برگزید که هریک از آنها تا حدی اثر را توضیح می‌دهد و البته بخشی از آن را

اثر را که در چارچوب این الگو جای می‌گیرد، نشان داد. بُعدهای گوناگون هستی‌شناختی^{۲۸} (مانند بُعد مرگ) روانشناختی و روانکاوانه (مانند زیست‌مایه «لیبیدو») و نیز جامعه‌شناختی (به عنوان مثال، گروه‌هایی غیر از گروهی که اثر در نظرگاه آن نوشته شده است: مانند مورد بورژواها در خسیس اثر مولیر و ژانسنیسم آلسست در نمایشنامه مردم گریزه در حالی که آثار مولیر در نظرگاه اشراف درباری نوشته شده است) در همین مرحله جای می‌گیرند.

تشریح

دومین سطح، یعنی سطح تشریح باید در فرجام خود میان الگوی ساختاری که سازنده وحدت و معنای اثر است، با گرایشهای یک فاعل یا آفریننده، رابطه کارکردی برقرار سازد - رابطه‌ای که گنجانیدن اثر را در مقام عنصر معنادار و کارکردی در یک کلیت گسترده‌تر، ممکن می‌سازد.

در این مورد، اندیشه کانونی جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات آن است که این رابطه را هرگز نه با یک فرد بلکه فقط با یک آفریننده فوق فردی^{۲۹} (جمعی)، با یک گروه اجتماعی می‌توان برقرار کرد. البته نقش نویسنده را به عنوان میانجی نمی‌توان به هیچ رو انکار کرد، ولی پیوند میان اثر و نویسنده هیچ‌گاه ضروری نیست: راسین، مولیر یا شکسپیر اگر در محیطی دیگر بزرگ شده بودند و آموزشی متفاوت داشتند چه بسا می‌توانستند با نگارش آثاری غیر از آنچه نوشته‌اند، به حل مسائل فردی خویش بپردازند. در مقابل، پیوند نمایشنامه‌های راسین و ژانسنیسم با اشراف صاحب مقام، پیوند کمدهای مولیر با اشراف درباری، خصلتی کارکردی و ضروری دارد که

بیش از هر بررسی محدود به درون متن یا تشریح فقط روانشناختی، پیشرفت هر چه بیشتر در عرصه تفسیر و تحلیل زیبایی‌شناختی را ممکن می‌سازد.

در پایان این طرح روش‌شناختی باید خاطر نشان کرد که صرف نظر از تشریحات مبتنی بر روانشناسی نویسنده، سه تشریح جامعه‌شناختی بیشتر مطرح شده‌اند: تشریح از رهگذر کل جامعه، به ویژه ملت و نیز قوم، ناحیه و مانند آنها؛ تشریح از رهگذر نسلها و سرانجام از رهگذر طبقات

نادیده می‌گیرد. این بدان معناست که پژوهش هنگامی واقعاً کارآمد می‌شود که بتوان میان الگو و متن چنان پیوندی برقرار کرد که کلیت متن را در بر گیرد.

۲- اگرچه پیامد ضروری گزینش هر الگویی این است که برخی از عناصر متن، از عناصری که در نظرگاه برگزیده، فرعی می‌نمایند، برتر شمرده می‌شوند - این تمایز به دقت تابع تفسیر انتخاب شده است - پژوهشگر در هیچ حالتی نباید تمایزی از این دست را در آغاز کار خویش انجام دهد. انجام این تمایز فقط هنگامی می‌باید صورت پذیرد که پژوهشگر - به دلایل کثرت - الگوی خود را بیشتر انتخاب کرده است.

۳- حذف بخشی از متن یا افزودن عناصری بیگانه به آن گاهی شکلهایی بی‌نهایت ظریف پیدا می‌کنند که برای پیشگیری از آنها باید بسیار هشیار بود: از جمله این گفته که «شرط‌بندی» پاسکال^{۳۰} «برای فرد آزاداندیش» نوشته شده است و ربطی به نگرش نویسنده ندارد؛ یا این که اودیپ - که نه فردی زنده بلکه یک متن است و به همین لحاظ نمی‌تواند ضمیر ناخودآگاه داشته باشد - عقده اودیپ دارد، یعنی می‌خواهد پدرش را بکشد و با مادرش ازدواج کند؛ و یا کاربرد مفهوم نماد که به این گفته می‌انجامد که یک متن معنایی غیر از آنچه آشکارا بیان می‌کند، در بر دارد. با این همه باید افزود که مفهوم نماد را پس از این که الگوی تفسیر برگزیده شد، می‌توان به کار برد، البته به شرط آن که در این الگو بگنجد ولی در هیچ موردی نباید آن را برای دفاع از گزینش یک تفسیر به کار برد.

پس از آن که الگوی یکپارچه و منسجم، روشن شد - و تاکنون بخش اعظم تلاشها در عرصه جامعه‌شناسی آفرینش ادبی به پژوهش همین الگو اختصاص داده شده است - باید به بررسی غنای آن پرداخت. یعنی جنبه‌های متعدد جهان

اجتماعی. اگرچه نمی‌توان انکار کرد که هر یک از این واقعیت‌های اجتماعی بر آفرینش ادبی تأثیر می‌گذارد، با این همه پرسش بر سر آن است که هر یک از این واقعیت‌ها تا چه حدی می‌تواند از رهگذر پیوند کار کردی، به تسبیب آن الگوی ساختاری بپردازد که معنای اثر را می‌سازد. در این مورد چنان می‌نماید که کل جامعه در عین این که بسیاری از خصوصیات مهم اثر را تشریح می‌کند، نمی‌تواند آنچه را که سازنده معنای فراگیر اثر است، توضیح دهد، زیرا که در اغلب موارد آفرینش‌های گوناگون و بسیار با ارزش، به یک جامعه واحد و یک دوره تاریخی مشخص تعلق دارند. راسین و مولیر و کورنی، پاسکال و گاستدی و دکارت، همگی فرانسوی هستند و اگر چه این عامل ممکن است بسیاری از نکات مشترک در نوشته‌های آنان را توضیح دهد اما قادر به تبیین نکات افتراق آنان نیست.

توالی نسلی نیز بی‌تردید با ترتیب زمانی آثار منطبق است اما دچار همان ایرادها و اشکالات (چندین اثر مهم و مختلف، اغلب در جامعه‌ای واحد به نسلی واحد تعلق دارند) و علاوه بر این معلوم نیست که چگونه می‌توان میان نسل - که واقعیتی ساختارمند نیست - و آفرینش عظیم فرهنگی که ساختارمندی، ویژگی اساسی آن است، پیوندی کارکردی برقرار کرد.

۳ - جامعه‌شناسی ادبیات و «نقد نو»

پس از تعیین جایگاه جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات در برابر دیگر مکتب‌های جامعه‌شناختی و در برابر بررسی‌هایی که اثر را به زندگینامه نویسنده پیوند می‌دهند، باید - گیرم به صورتی طرح‌وار - جایگاه آن را در برابر دیگر روش‌های مشخص کرد که اغلب در کنار این روش قرار می‌دهند و همه آنها را تحت عنوان «نقد نو» گرد می‌آورند. وجه اشتراک جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات با ساختگرایی زبانشناختی در پذیرش مفهوم ساختار و نیز در این نکته است، که نخست باید ساختارهای ایستا را روشن کرد و سپس به بررسی تکوین آنها پرداخت. اما نقطه تقابل قاطع این جامعه‌شناسی با ساختگرایی زبانشناختی در این امر است که آثار ادبی را نه زبان، بلکه پدیده‌های گفتار می‌داند و تأکید می‌ورزد که

ساختارهای گفتار، برخلاف ساختارهای زبانی، خصیصی با معنا دارند. نه فقط زبان برای گفتار به طور عام و برای ادبیات به طور خاص جز وسیله‌ای برای بیان معنا نیست، بلکه بررسی کاربرد این وسیله نیز - در مورد یک متن خاص - بیش از روشن کردن معنای این متن، امکان پذیر نخواهد بود زیرا که در غیر این صورت هیچ وسیله‌ای نداریم تا تشخیص دهیم چه چیزی در ساختارهای زبانی یا نحوی موجود در متن، مناسب است یا نیست. و در این حال برای تعیین این که فهرست ساختارهای غیر معناداری که به کار رفته‌اند، کامل است یا نه، راهی جز استفاده از فراست فردی پژوهشگر وجود ندارد.

در برابر تشریح روانکاوانه که آن نیز مبتنی بر روشن کردن ساختارهای معنادار است، جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات می‌پذیرد که در همه اعمال انسانی، آمیزه‌ای - البته با نسبت‌های متفاوت - از ساختارهای معناداری که فاعل فردی دارند (ساختارهای زیست مایه‌ای) و ساختارهای معناداری که فاعل جمعی دارند، وجود دارد، اما با این همه این دو نوع ساختار در بنیاد ناهمگونند و در صورت غلبه کامل ساختارهای دارای فاعل فردی بر ساختارهای دارای فاعل جمعی، با رویا، لغزش یا هذیان روبرو می‌شویم و در حالت مقابل، با اثری بزرگ که خصیصی تاریخی و فرهنگی دارد و بررسی آن به جامعه‌شناسی مربوط می‌شود. آمیزه و حد وسط این دو ساختار ناهمگون، نوشتار، و گفتار روزانه است. افزون بر این، تشریح‌های روانکاوانه فقط بخشی به نسبت محدود از متن را توضیح می‌دهند و - نکته بسیار مهم آن که - هیچ وسیله‌ای برای تشخیص اثر یک تابه از یک نوشته یا نقاشی یک دیوانه ندارند و می‌دانیم که این نوشته یا نقاشی، در زندگی فرد دیوانه همان کارکرد زیست مایه‌ای را دارد که شاهکار هنری در زندگی هنرمند.

در مورد درونمایگان^{۳۱} نیز اگر آن را به هیچ وجه با زندگینامه نویسنده مرتبط نسازیم - و چنین کاری ناممکن نیست - بررسی جامعه‌شناختی بر آن است که کشف درونمایه‌های تکراری در درون اثر فقط یک مرحله از پژوهش است و در اغلب موارد گنجاندن آنها در یک ساختار معنادار نشان می‌دهد که تکرار، علاوه بر کارکردهای دیگر، این کارکرد را نیز داراست که در قالب

شیوه‌های متعدد بروز خویش، تفاوتها را بیان کند.

۴ - نتایج چند بررسی معین

صرف نظر از نوشته‌های لوکاج که در بالا به آنها اشاره شد باید از چندین کار نام برد که می‌توان آنها را تاحدی به درستی به جامعه‌شناسی دیالکتیکی آفرینش ادبی منتسب کرد: کتاب پل بنیشو^{۳۲} به نام *Morales du Grand Siecle* (۱۹۴۸) که روش آن به مکتب لوکاجی بسیار شبیه است، هر چند که به نظر نمی‌رسد نویسنده با این مکتب آشنایی داشته یا از آن تأثیر گرفته باشد؛ کتاب *Mimesis* اثر اوتو راباخ (۱۹۴۶) و تاریخ اجتماعی ادبیات و هنر اثر هاووزر (۱۹۵۲).

این کتاب‌ها آثاری جامع، ارزشمند، پربار و تفکر انگیزند. می‌توان از دو کتاب اریش کوهلر درباره شعر غنایی سبک تروبادور^{۳۳} و درباره رمانهای کترین دوتروا^{۳۴} نیز نام برد. کارهای لوسین گلدمن درباره ژانسیسم و راسین و پاسکال، اندیشه کانت، ساختار رمان، و بررسی‌های او - که در آنها در حقیقت، تحلیل درونی یا تفسیر، بیش از تشریح جامعه‌شناختی بسط داده شده است - در باره رمانهای آندره مالرو و نمایشنامه‌های ژان ژنه، و سرانجام چند پژوهش از همکاران او درباره پل نیزان، ماریوو، استاندال و سینمای معاصر^{۳۵}.

در اینجا برای نمونه به ارائه چند طرح از تفسیر و تشریح جامعه‌شناختی پسند می‌شود: در کتاب پیشگفته بنیشو که نوشته‌های کورنی، راسین و مولیر را با طبقات اجتماعی متفاوت جامعه فرانس در قرن هفدهم مرتبط می‌سازد، تحلیل آثار مولیر از همه برجسته‌تر و مهم‌تر است؛ تا هنگام نگارش این کتاب آثار مولیر را اغلب به طبقه سوم^{۳۶} مرتبط می‌ساختند - بی‌تردید به علت برداشت به نسبت آزاد از روابط مرد و زن و نوعی همدردی با شخصیت نوکران و کلفت‌ها. شایستگی بنیشو در آن بود که یاد آوری کرد که در قرن هفدهم، طبقه سوم نه شفت خاصی نسبت به نوکران و کلفت‌ها داشته است و نه برداشتی آزاد از روابط جنسی، بلکه برعکس، اقتدار سرپرست خانواده را بر همر و فرزندان، می‌ستوده است. درواقع بنیشو نشان داده است که آثار مولیر هنگامی به خوبی تبیین و روشن می‌شوند که بپذیریم در چشم انداز اشراق درباری نوشته شده‌اند، یعنی اشرافی که

آداب و رسومشان به آیین اپیکور و اخلاقشان به مفهوم عقل سلیم و اعتدال گرایش داشت. آثار مولیر در حقیقت تا کوچکترین جزئیاتش با این ذهنیت همخوانی دارد. این نکته به ویژه در مورد هجو فرد بورژوا و زاهد (بورژوازی نجیب، خصیص، تارتوف و ...) صادق است. باید افزود که حتا نمایشنامه مردم گریز هم که بنیشتو بر اثر برداشت نادرست خود از ژانسیسم به معنای آن پی نبرده است به خوبی تمام در این چشم انداز گنجانده می شود. در مقام هجو فرد ژانسیست که با مقوله «همه یا هیچ چیز» می اندیشد و هرگونه سازشی را رد می کند.

کوهلر در بررسی رمانهای کترین دو تروا نشان داده است که ساختار این رمانها تا چه حد فهم پذیر می گردد اگر آن را در نظرگاه شوالیه ها و اربابان کوچکی قرار دهیم که فروپاشی فزاینده نظام فئودالی پایگاه اجتماعی و اقتصادی آنان - نظام تولداری - را از میان برده است، شوالیه ها و اربابانی که از گسترش طبقه سوم احساس خطر می کنند و در آرزوی بازگشت نظام فئودالی بر مبنای پایگاهی آزادی طلبانه و بدون سلسله مراتب - میزگرد^{۲۷} - و فقط مبتنی بر دلاوریهای قهرمان رمان در پیکاری فردی با جهان خارجی دیوها - بازتاب دنیای بورژوازی - به سر می برند، دلاوریهایی که شادمانی جمعی «میزگرد» را به طور ادواری باز برقرار می دارند.

و سرانجام گلدمن در تحلیل ساختار تراژیک اندیشه ژانسیستی و آثار پاسکال و راسین، با الهام از لوکاج، در عرصه تفسیری، الگویی به نسبت ساده و متشکل از سه عنصر و یک مقوله بنیادین را ارائه می دهد: خدا، انسان، جهان و مقوله «یا همه یا هیچ چیز». بر مبنای این عناصر، نگرشی بسط می یابد که در آن، انسان که نمی تواند جز ارزشهای مطلق را بپذیرد و از هر گونه گذر کثی و هر اندیشه «کم یا بیش» بی خبر است، فقط دست ردی قاطع بر سینۀ جهانی نارسا را بر می تابد که خواسته های تحقق ناپذیر الوهیت را در برابر آن قرار می دهد. بدین ترتیب به مفهوم خدای نظاره گر می رسیم که تحقق ارزشهای تحقق ناپذیر را از انسان می خواهد بی آن که هیچ گاه کوچکترین راهی برای رسیدن به این امر را به انسان نشان دهد. هر عملی در دنیا با تضادی مطلق روبه رو می شود و خواست خداوند به صورت دو خواست آشتی ناپذیر جلوه گر

می گردد: در مورد ژانسیستهای افراطی به صورت خواست اطاعت از اوامر - درست یا نادرست - کلیسا و امضای دستورالعمل محکومیت (که کلیسا علیه آنان صادر کرده بود) در تضاد با خواست اقرار همیشگی به حقیقت و در نتیجه خودداری از امضای یک دستورالعمل نادرست. این طرح در خواستهای متضاد تراژدیهای راسین نیز باز یافته می شود: آندروماک^{۲۸} برای نجات پسرش باید بایروس^{۲۹} ازدواج کند و برای وفادار ماندن به هکتور^{۳۰} نباید به این کار دست بزند؛ ژونی به مقتضای عشق به بریتانیکوس^{۳۱} باید در برابر ترون مقاومت کند و برای حفظ جان بریتانیکوس باید تابع ترون بشود؛ تیتوس^{۳۲} و برنیس^{۳۳} باید پیوندشان را حفظ کنند و در برابر فرمان جدایی که امپراتوری مقرر می دارد، سر تسلیم فرود آورند، و سرانجام فدر^{۳۴} باید از خواستهای آشتی ناپذیر ونوس و خورشید پیروی کند. در چنین وضعیتی انسان درست در میانه جهان یاوه اما حاضر و امر مطلق معتبر، اما غایب قرار می گیرد و یگانه راه حل، سرانجام، خاموشی و انزوا، و یا در عرصه ادبیات، در نهایت، مرگ است.

از نظر جامعه شناختی، این نگرش به پایگاه اشراف صاحب مقام فرانسوی مرتبط می شود که زاده ائتلاف طبقه سوم و سلطنت در پیکارشان با نظام فئودالی بود، اشرافی که از آغاز قرن هفدهم به بعد، شاهد آن بودند که موقعیشان بر اثر تضعیف قطعی اشراف فئودالی و پیامد ناگزیر آن، یعنی سست شدن پیوندهای طبقه سوم با سلطنت و نیز پیشرفت سلطنت مطلق و همزاد آتی آن یعنی پیدایی اشراف درباری در مقام وزنه مقابل طبقه سوم از دست می رود. گروه اجتماعی اشراف صاحب مقام که مأموران دولتی به تدریج جای مشاغل حکومتی آنان را می گرفتند و پایگاهشان به نحوی فزاینده به امور قضایی و اداری محدود می شد، بایستی نسبت به سیاست حکومت سلطنتی حس خصومت داشته باشد اما پایگاه اجتماعی و اقتصادی این گروه با چنین خصومتی ناسازگار بود، زیرا که از نظر عقلانی بدان سبب نمی توانست با این حکومت به مقابله برخیزد که موجودیتش در گرو بقای آن بود و هیچ چشم اندازی برای موجودیت مستقل نداشت. پایگاه اجتماعی صاحب منصبان در واقع تابع داشتن مقام و منصب بود و انشای بعدی سلطنت در

جریان انقلاب فرانسه، محو صاحب منصبان را نیز در پی داشت. بر چنین مبنایی می توان دریافت که چرا یک نگرش تراژیک، حول محور تضاد رفع نشدنی میان عقل و احساس، شکل گرفته است - نگرشی که با نظرگاه نمایشنامه های کورنی یا مولیر متفاوت است: نمایشنامه های کورنی که با گرایش طبقه سوم مرتبط است، بر تقدم عقل تأکید می ورزد و نمایشنامه های مولیر، در چشم انداز اشراف درباری، ضرورت عقل سلیم، سازگاری، آدابانی و سازش را خاطر نشان می کند.

ترجمه محمد پوینده

۱ - مشولان داشته معروف Encyclopaedia Universalis که آوازه و اعتبار جهانی دارد، به علت مقام والای لوسین گلدمن در عرصه جامعه شناسی ادبیات، نگارش بحث «جامعه شناسی ادبیات» را به گلدمن واگذار کرده اند و این مقاله ترجمه همین بحث است.

Literature, (sociologie de la) (1970), in Encyclopaedia Universalis, Vol. 1971, pp 7-10.

- 2- conscience collective
- 3- structurementive
- 4- épistémologie
- 5- thematique
- 6- Robert Escapi
- 7- Bordeaux
- 8- Le Litteraire et le social
- 9- Leo Lwenha

۱۰ - Madame de Steel، ادیب و نویسنده فرانسوی ۱۷۶۶ -

(۱۸۱۷)

۱۱ - Hypolyte tome، نژاد ادبی، فیلسوف و مورخ فرانسوی (۱۸۹۳ - ۱۸۷۸)

۱۲ - Franz Mebring، سیاستمدار آلمانی (۱۸۳۶ - ۱۹۱۹)

از اعضای جلع چپ حزب سوسیال دمکرات آلمان بود و سپس به حزب کمونیست آلمان پیوست.

۱۳ - گلدمن در جایی دیگر در این باره می نویسد: «نمایش دیگر مکتبهای جامعه شناسی ادبی، کهن یا معاصر، - به جز ساختگرایی تکونی - در واقع می گوشت نامتناهی میان محتوای آثار ادبی و محتوای آگاهی جمعی برقرار کند. چنین روشی ... دو قص مهم دارد.

الف) نویسنده، عناصر محتوای آگاهی جمعی، یا به بیان ساده جنبه تجربی و بی واسطه واتمیت اجتماعی پیرامونی را هیچ گاه، نه به طور منظم به نمایش مجدد در می آورد و نه به طور عام، نمایش مجدد این عناصر و جنبه ها فقط در برخی از بخشهای اثر وجود دارد. به بیان دیگر، هنگامی که بررسی جامعه شناختی، به طور صده یا منحصر به سوی پژوهش اصطلاحی محتوایی می گراید،



ARAST آرست

نشر آرست

به زودی منتشر می‌کند

واهمه‌های مرگ

داستان پترکبیر

نخستین اشعار

علاج

سالهای شب‌نم و ابریشم

منصور کوشان

جليله پژمان

مظاهر شهامت

سینما بهمنش

منصور کوشان

نشانی، تهران، صباي شمالي، ساختمان ۴۰، آپارتمان ۳۴ صندوق پستی
۱۹۳۹۵/۲۹۹۵ - تلفن: ۶۴۶۱۷۸۸

مؤلف رمانهای شوالیه‌گری که به شعر نوشته شده‌اند
۳۵. از این پژوهشها تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد تاکنون دو
کتاب منتشر شده است: نخست کتابی از اندیشه‌گر ایرانی، یوسف
اسحاقی‌پور دربارهٔ ایران و دیگر کتاب همسر گلدمین دربارهٔ سینما و
جمعهٔ مدرن

Youssef Ishagh pour, Paul Nizan, p. Sycamore, paris.
Annie Gold Mann, Cinema et Societe Moderne, le Cinema
de 1958 a 1968, Godard - Antonioni - Resnais - Robbe -
Grillet DENOEL / GONTHIER, 1974 - paris

36- tiers - etat

۳۷. Table ronde, اشاره به شش سالیانهٔ شوالیه‌های
برگرفته دور یک میز گرد. در این نشست، شوالیه‌ها بدون درگیر
شدن در مناظرات برتری طلبانه، بر مبنای مساوات و برابری به حل
مسائل مشترکشان می‌پرداختند

38- Andromaque

39- Pyrrhus

40- Hector

41- Britannicus

42- Titus

43- Berenice

44- Phedre

18- Structure significative

19- Speculatif

20- Phenomenologique

21- des formes a priori de l'esprit

22- esprit objectif

23- homologue structurale

24- stereotype

25- mass media

26- Interpretation

27- explication

۲۸. برای آشنایی بیشتر با «شرط بندی» پاسکال، رجوع شود

به سیرین سلوک، نوشته بهاءالدین حرماش، انتشارات مبین،
تهران، ۱۳۷۰، ۲۲۴ - ۲۲۹

29- Ontologique

30- sujet transindividuel

31- thematique (la)

32- Paul Benichou

۳۳. droubadour سبکی که در آغاز قرن نوزدهم در ادبیات

و هنر جلوه‌گر شد و وجه مشخص آن ستایش قرون وسطی بود.

۳۴. Chretien de troyes، شاعر فرانسوی (۱۱۳۵ - ۱۱۸۲)

وحدت اثر، یعنی خصلت در حقیقتاً ادبی آن را از نظر دور
می‌دارد.

ب) باز آفرینی جنبهٔ بی‌واسطهٔ واقعیت اجتماعی و آگاهی
جمعی در اثر هنری به طور کلی هنگامی بیشتر رایج است که
نویسنده نیروی آفرینندگی کمتری دارد و به توصیف یا روایت
تجربهٔ شخصی خود بسنده می‌کند، بی آن‌که این تجربه را خلالتان
و هنرمندانه به جهان اثر منتقل سازد. لوسین گلدمین، جامعه‌شناسی
ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان) ترجمهٔ محمد پرینده،
انتشارات هوش و ابتکار، تهران ۱۳۷۱، ص ۳۱۹ - ۳۲۰
۱۲. هنر به عرصهٔ تحیل و خیالپردازی متعلق است اما فلسفه

به عرصهٔ مفاهیم و نظریه‌پردازی - م

۱۵- Erich Kohler، منتقد و اندیشه‌گر آلمانی (۱۹۲۴ -
۱۹۸۱) آفرینی کوهرل از بنیانگذاران جامعه‌شناسی ادبیات در آلمان
محسوب می‌شود. با پیروی از نگرشی تاریخی - جامعه‌شناختی،
راه لوکاچ و گلدمین را ادامه داده و در مواردی نیز به انتقاد از نظرگاه
گلدمین پرداخته است و پس از این دو، او بزرگترین جامعه‌شناسان
ادبیات در سطح جهان به شمار می‌رود و او سالها در دانشگاه‌های
مختلف تدریس کرده و آثار بسیاری نوشته است

16- E. Auerbach.

17- Arnold Häuser.



انتشارات نگاه

فهرست کتاب‌های موجود مؤسسه انتشارات نگاه

نام کتاب	نویسنده	مترجم	قیمت به ریال	نام کتاب	نویسنده	مترجم	قیمت به ریال
۱ آشیان عقاب	کنستانتین هون	ابراهیم یونسی	۱۳۰۰	۲۱ دیوان پروین اعتصامی			۲۲۰۰
۲ دوست مشترک ما	چارلز دیکنز	ابراهیم یونسی	۴۸۰۰	۲۲ دیوان حافظ			۲۲۰۰
۳ مادام آرنو	گوستاو فلوبر	مهدی حسن شریفیان	۳۵۰۰	۲۳ مثنوی معنوی			۷۰۰۰
۴ قهر دریا	یاشار کمال	رحیم رئیس‌نیا	۳۲۰۰	۲۴ داستان و نقد داستان جلد اول	احمد گلشیری		۳۶۰۰
۵ کوه جادو	توماس مان	دکتر حسن نکوروح	۴۵۰۰	۲۵ داستان و نقد داستان جلد دوم	احمد گلشیری		۳۶۰۰
۶ میراث شوم	جورج گیسینگ	ابراهیم یونسی	۵۷۰۰	۲۶ نقد ادب روس	اندرو فیلد	ابراهیم یونسی	۲۵۰۰
۷ گورستان غریبان	ابراهیم یونسی		۶۵۰۰	۲۷ شرح سودی بر حافظ صوری	عصمت ستارزاده		۲۵۰۰۰
۸ شوهر آهو خاتم	علی محمد افغانی		۸۰۰۰	۲۸ نقد کلیدر	محمد بهارلو		۵۰۰
۹ قصه آشنا	احمد محمود		۷۰۰	۲۹ نویسنده گان پیشرو ایران	محمد علی سپانلو		۲۲۰۰
۱۰ مروارید و تاتوی قرمز	جان اشتاین بک	سیروس طاهباز	۱۰۰۰	۳۰ کوچه هفت پیچ	باستانی یاریزی		۲۶۵۰
۱۱ دره دراز و مرگ زندگی	جان اشتاین بک	سیروس طاهباز	۱۰۰۰	۳۱ تاریخ اجتماعی ایران جلد ششم	مرتضی راوندی		۱۰۰۰
۱۲ محکوم به اعدام	علی محمد افغانی		۱۰۰۰	۳۲ زندگی و هنرون گوگ	پی‌یر کابان	علی اکبر معصوم بیگی	۱۵۰۰
۱۳ باد در بادبان	محمد بهارلو		۱۰۰۰	۳۳ زندگی و هنر سزان	آمبرواز ولار	علی اکبر معصوم بیگی	۱۵۰۰
۱۴ مرگ سینمایی	محسن دامادی		۱۲۰۰	۳۴ انللو	شکسپیر	ناصر الملک	۷۰۰
۱۵ کلیات اشعار نیمایوشیح	تدوین سیروس طاهباز		۶۳۰۰	۳۵ چارلی چاپلین	دکتر حسن مرندي		۱۱۰۰
۱۶ دیوان فارسی شهریار			۱۲۵۰۰	۳۶ فرهنگ فیلم‌های فارسی	جمال امید		۷۰۰۰
۱۷ دیوان ترکی شهریار			۲۸۰۰	۳۷ مهدی خالدي	حبیب‌الله نصیری‌فر		۲۵۰۰
۱۸ شعر زمان ما	احمد شاملو		۲۴۰۰	۳۸ مکتب‌های ادبی	رضا سید حسینی		۴۵۰۰
۱۹ شعر زمان ما	احوان ثالث		۲۷۰۰	۳۹ فن نمایشنامه‌نویسی	لاجوس آگری	مهدی فروغ	۱۵۰۰
۲۰ شعر زمان ما	سهراب سپهری		۲۴۰۰	۴۰ مبانی زیان‌شناسی	اچیسون	محمد فائض	۲۸۰۰
				۴۱ مادران باید بداندند	دکتر ابرح فرزانه		۲۰۰۰
				۴۲ فرهنگ نام	فریده داناتی		۱۳۰۰

نسلی که شاعرانش را بر باد داد

(۳)

و جوانان
گوش می دهند
این شعرها را که راجع به مرگ است
و گوش قلبشان می شنود:
جاودانگی

در متن های قدیمی تر مایاکوفسکی،
جاودانگی فیزیکی شخصی به رغم تجربه ی
علمی تحقق می یابد. «دانشجویان! هر آنچه
می دانیم/ هر آنچه می آموزیم/ مسخره بازی
است! / فیزیک/ شیمی/ اخترشناسی/ همه
خز عبل است!» (خداشدن مایاکوفسکی). در آن
روزگار علم به چشم مایاکوفسکی چیزی به جز
هنر بیهوده ی استخراج یک مجلور بر ثانیه و
کلکسیون ناانسانی پس مانده های سنگ شده ی
تابستانی سهری شده نیست. مرود دشمنان در
ابتدا هزل آمیز بود و تنها وقتی به سرودی راستین
بدل شد که مایاکوفسکی در «مغز فوتوریستی
اینشتین» و در فیزیک و شیمی فردا، ابزارهای
معجزه آسای زنده کردن دوباره ی انسان را دید.
«ولنگای زمان انسانی، رودی که زاده شدنمان ما را
همانند چوب شناور به درون آن می انداخت، ما
را به دست و پا زدن در جریانش می انداخت، این
ولگا اینک رام ما شده است. زمان را مجبور
خواهم کرد بایستد و به آن سویی که دلخواه من
است به سرعتی که دلخواه من است بشتابد. مردم

همین انستیتیوی احیای انسان در آینده را در
عرصه ی کمدی، در سامن می بینیم. این بنمایه در
واپسین کارهای مایاکوفسکی حضوری مؤکدتر
دارد. این بنمایه، مضمون نمایشنامه ی
شستشوست: «زنی فسفری بر ماشین زمان آمده از
آینده ظاهر می شود. مأموریت این زن برگزیدن
بهترین ها و انتقال این بهترین ها به یکی از
سده های آینده است: با اولین علامت به پیش برده
می شویم و زمان نابودشونده را از هم می داریم...
زمان به پرواز در می آید و با پروازش زیرسازی
سنگین کهنگی ها، زیرسازی ویران از تردی ها را
جارو می کند و در هم می شکند.» این بار نیز،
اعتماد شرط زندگی دوباره است. مردم فردا باید
نه تنها آنچه را در پیش رو دارند که حتا گذشته را
نیز تغییر دهند. «اینک/ وقت در هم شکستن
سده ها/ اینک/ لگدکوب هر سده... این را
نوشته ایم/ دنیا چنین خواهد بود/ و چهارشنبه/
و دیروز/ و امروز/ و همیشه/ و فردا/ و دیرتر/ در
سده ها و سده ها» (۸۵۰۰۰۰۰۰). حتا شعر
لنین نیز با همه ی رمزش، از همین می گوید:

و مرگ
نباید
که دستش زند
که او
جزئی از بودجه ی آینده است!



خواهند توانست از روزها پیاده شوند درست همانند مسافران که از تراموای یا اتوبوس پیاده می شوند... آن وقت می توانی سال های طولانی و ناگذرای رنج را به توفان بدل کنی، سر را به میان شانه ها فرو بری و بگذاری خمپاره ی خورشید از بالای سرت بگذرد بی آنکه زخمی ات کند یا دعوت کند، هر دقیقه صد بار بگذرد و روزهای تیره را به پایان برساند.» (این کلمه های مایاکوفسکی عیناً همان کلمه های خلبنیکوف است).

اما راه های دستیابی به جاودانگی هر چه باشد، تصویر جاودانگی در اسطوره های شاعرانه ی مایاکوفسکی تغییر نمی کند: مایاکوفسکی به زنده شدن دوباره ی ناجسمی و نامتبلور باور ندارد. جاودانگی برای او این دنیایی است، زمینی است: «من دوستدار دلم / و کجاست دل آن که جسم ندارد؟ / ... خیره زمین را نگاه کرد / ... گله ی فاقد جسم / گله ی رهرو ابدی غم» (فسان)، «در اینجاست، در زمین، که می خواهیم زندگی کنیم - نه بالاتر و نه پایین تر - همه ی این کاج ها، خانه ها، اسب ها و علف ها را می خواهیم» (راز - مضحک). «با همه ی قلبم / به سرتاسر این زندگی / به این جهان / باور کردم / باور می کنم» (از این). خاکسای بودن ابدی، این است رویای مایاکوفسکی. مضمون زمین در آثار او با هر گونه انتزاع فرازمینی و نامتبلور مخالف است. مضمون زمین برای مایاکوفسکی و خلبنیکوف تبلوری پرچگالی و فیزیولوژیکی است (تبلوری که گاه حتا از جسمی فراتر می رود و گوشتی می شود). غایت بیانی این مضمون، کیش صادقانه ی جانور و خرد حیوانی است.

«استخوان های مدفون بر می خیزند / از خاکریزهای قبر بیرون می آیند / پوشیده از گوشت می شوند» (جنگ و صلح). و این گفته چیزی به جز تحقق ادبی تصویری دیسه وار و مضحک است. آینده ی از نو زنده کننده ی آدم های زمان حال فقط رویه یی شاعرانه نیست، فقط هماغوشی عجیب دو سطح از یک روایت نیست: مخفی ترین اسطوره ی مایاکوفسکی است.

عشق کاستی ناپذیر مایاکوفسکی به آینده ی معجزه گر با دشمنی اش با بچه ها همراه است، دشمنی یی که در برخورد نخست با فوتوریسم متعصبانه ی او کاملاً ناسازگار می نماید. اما واقعیت آن است که اگر مضمون و موساس گون

کینه از پدر و «عقده ی پدر و مادری» در نزد داستایفسکی با ستایش او از نیاکان و با احترام به سنت هماهنگ می شود، در جهان معنوی مایاکوفسکی نیز ایمان مجرد او به دیگر گونی آتی دنیا با دو چیز پیوند می خورد: از یک سو با کینه ی ناگزیرش به فردای مشخص و بدجاودان، فردایی که فقط تدلوم امروز است («همه تقویم ها به هم شبیه اند») و از دیگر سو با دشمنی هماره اش با «عشق مرغ مادرانه» که پیامدی جز باز تولید تدلوم سطحی گری و روزمرگی ندارد. شاید وظیفه ی خلاق و بچه های تعاونی های اشتراکی می توانست در رزم بی پایان در برابر کهنگی برای مایاکوفسکی اهمیتی مجرد داشته باشد، اما واقعیت آن است که کافی بود بچه یی با پرست و گوشت و استخوان وارد اتاقش شود، همه ماهیچه هایش بی اختیار منقبض می شد. مایاکوفسکی نمی توانست اسطوره ی آینده اش را در هیچ بچه ی مشخص باز بشناسد. بچه برای مایاکوفسکی چیزی به جز شاخ و برگ تازه ی دشمن هزار چهره نبود. بی دلیل نیست اگر بچه های گروتسک فیلمنامه ی مایاکوفسکی به نام حالتان چطور است؟^۶ فرزندان به حق آرستید و تمیستوکلس، آن دو شخصیت دارای احساسات ابلهانه اند.^۷ چند کلمه هم درباری خودم، یکی از شمرهای دوره ی جوانی مایاکوفسکی، چنین آغاز می شود: «دوست دارم مردن بچه ها را تماشا کنم». در شعری دیگر، بچه کشی به مضمونی کیهانی بدل می شود: «پدرم / خورشید / به من رحم کن / تو / دست کم تو / شکنجه ام نکن / خونم را / تو ریخته ای / و خونم / اینک / همانند گلرگاهی پرپیچ / در دره جاری است». در جنگ و صلح، «عقده ی بچه را» غرق در همان نور خورشیدی می بینیم که مضمون همیشگی و در همان حال شخصی مایاکوفسکی است:

می شنوید

خورشید نخستین پرتوهایش را پرت می کند

و هنوز نمی داند

وقتی کارش تمام شد

به کجا خواهد رفت

و این من بودم

مایاکوفسکی

که کودکی مثله مثله را

به پای بت

انداختن

پیوند میان مضمون بچه کش و مضمون خودکشی نیز ناگفته پیداست: هم این و هم آن هر یک شیوه یی متفاوت برای محروم ساختن زمان حال از تدلوم و شیوه یی «برای قطع جریان زمان نابود شونده» است.

تصویر شاعر از چشم مایاکوفسکی نیز به ایمان او به پیروزی بر زمان و حرکت پیوسته ی آن پیوند خورده است. برای مایاکوفسکی، شاعر یک رویای مکانیکی نیست که بر بنای پایان یافته ی روزمرگی افزوده می شود (بی دلیل نیست اگر مایاکوفسکی به نقد فورمالیستی ادبیات آنقدر نزد یک بود). در باور مایاکوفسکی، شاعر اصیل «نیامده است علف زندگی روزمره را بچرد و پوزه به زمین تکیه دهد» زیرا «اگر ضعیف در جای می ایستد تا رویدادی روی دهد و آن را بازتاب دهد، قوی پیشاپیش رویداد می دود و آنقدر جلو می افتد که زمان را دهنه می زند و به دنبال خودش می کشد». تصویر شاعری که از زمان جلو افتاده و زمان را به تندر رفتن نهیب می زند، یکی از تصویرهای پایدار مایاکوفسکی است. آیا این تصویر، تصویر حقیقی خود مایاکوفسکی نیست؟ خلبنیکوف و مایاکوفسکی پیشامد انقلاب را با دقتی شگفت انگیز پیشبینی کردند (حتا تاریخ آن را نیز گفتند). این نکته البته نکته یی فرعی است، اما بی اهمیت هم نیست. به اعتقاد من هیچگاه گفته های نویسنده به اندازه ی امروز اینچنین ژگ و سنگدلانه سرنوشته او را بر ملا نکرده است. نویسنده در آتش پیش آگاهی از زندگی خود می سوزد و می آموزد که زندگی اش را در زمان خود دریابد. هم بلوک خداجوی و هم مایاکوفسکی مارکسیست هر دو به وضوح می بینند که آنچه سرودن شعر را به شاعر فرمان می دهد، نیرویی بنیادی و توضیح گر یز است: «این غرش - آهنگ بنیادی از کجاست؟ / نمی دانم». حتا مکان تجلی اش نیز ناآشناست: «در بیرون از من / یا شاید فقط در درون من / احتمالاً فقط در درون من».

۶. بچه چهار دست و پا یا توله مگ حرف می زند: «مال من خیلی حرفش می شنو است. وقتی خودش دلش می خواهد جیش نمی کشد، وقتی من بهش می گویم جیش می کشد». مادر از این حرف به وجد می آید: «بچه بچه ی نازی انگفتم خیلی بیش تر از شش عقلش می رسد».

۷. بچه های سورالکویچ در ارواح مرده ی گورگول

مَقْتَل

(۲)



منذر چیزی نگفت و من جرعه‌ای آب خوردم. هر صورت پیرمردی در آمده بود که نمی‌توانست روی چه دور می‌شدیم، بیابان ساکت‌تر میشد. جز زنگوله شتر منذر و پارس سگی از دور دست که به سرفه پیرزنی می‌مانست، صدای دیگری نبود. آفتاب روی افق پشت سر ما نشسته بود، و شن‌ها همچون براده‌های در حال مداب می‌درخشیدند و رگه‌های تیره‌ای از طرف شرق بین آن‌ها می‌دوید و خاموششان می‌کرده و زمانی که زمین در سایه غرق شد، باد خنکی وزید و من نفس راحتی کشیدم و آنگاه منذر گفت: «مراطلب باش!»

از روبروی ما سواری می‌آمد که روی سینه شترش لکه سفید و بزرگی بود. هر دو ایستادیم. آن مرد نزدیک که شد پیچش را روی صورت کشید و بی‌آن که ما را نگاه کند از کنار ما رد شد. منذر آهسته به من گفت: «شناختی کی بود؟»

گفتم: «البته که شناختم.»

و برگشتم و با صدای بلند داد زدم: «یا بکرا!»

مرد برگشت و ایستاد. دوباره داد زدم: «ای بکر تو مرا نمی‌شناسی؟ من عبدالله ابن سفیان هستم، ار قبيله بنی‌اسد.» و همان وقت آن مرد پیچه از صورت پایین کشید و به طرف ما نزدیک شد. سلام کردیم و سلام کرد. شترها را خوابانیدیم و پیاده شدیم. قیافه خسته و دلخوری داشت و چین و چروک غریبی دور چشمانش را گرفته بود و نه

صورت پیرمردی در آمده بود که نمی‌توانست روی پای خود بند شود، به ناچار نشست و به چهار شترش تکیه داد. با هم نشستیم. منذر پرسید: «بکر، سرفه پیرزنی می‌مانست، صدای دیگری نبود. چرا چنین پژمرده‌ای؟»

زیر لب گفت: «خسته‌ام و قدرت از وجودم رخت بر بسته.»

من پرسیدم: «به کجا می‌روی؟»

گفت: «عازم مدینه هستم.»

گفتم: «به چه نیت بار سفر بسته‌ای؟»

گفت: «به سراغ محمد حنبله می‌روم.»

گفتم: «تو با او چه کار داری؟»

جواب داد: «رازی دارم که تنها به او می‌توانم بگویم.»

منذر پرسید: «از کجا می‌آیی؟»

بکر گفت: «مدتی در کوفه بودم. چند روزی است که از آن‌جا بیرون آمده‌ام.»

من پرسیدم: «در راه حسین بن علی را ندیدی؟»

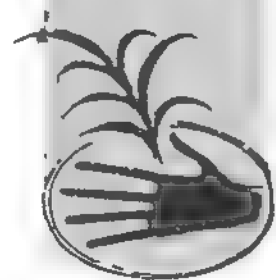
جواب داد: «چرا با کاروان خود، در زیاله مرل کرده بود.»

منذر پرسید: «نه خدمتش نرسیدی؟»

بکر گفت: «نه جرأت این کار را نداشتم.»

من پرسیدم: «برای چه جرأت نداشتی، مگر تو هم از مأمورین ابن زیاد می‌ترسی.»

بکر گفت: «نه به خداوندی خدا، من نمی‌توانستم



پیش حسین بروم و آن همه اخبار ناگوار را برای او نقل کنم.»

منذر گفت: «مگر چی شده؟»

بکر گفت: «ای منذر، من از کجا برای شما حکایت کم شهر کوفه دیگر جانی نیست که بشود در آن نفس راحتی کشید. همه چیز در هم و برهم شسته، ایمان و اعتقاد رخت بر بسته، کس را به کسی اعتماد نیست. غلامان و جان نثاران آن سگ هرزه به دنیا و درهم همه را هریفته اند، در هر مجلس حسین بن علی و دوستانش را سب می کنند. و شیعیان علی دچار چنان تفرقه ای شده اند که از ترس جان در مجالس دشمنان حاضر می شوند و برای پسر معاویه حمد و ثنا می فرستند. قلاده اطاعت از زر و زور به گردن خیلی ها افتاده، مخالف و موافق را از هم نمی توان تشخیص داد، همه گرفتار جان خود شده اند، هر آدم ساده ای را که سر به کار خود دارد، چندین جاسوس در میان گرفته اند و اگر یکی از ثملی قلدران و زورمندان سر باز زند، با اشاره چشم و ابروی هر بی سرو پایی حسابش را می رسند. قتل و خونریزی مباح شده است، گریه و شیون را در گلو خفه می کنند. همه مجبورند خود را خورشحال و خندان نشان دهند، مجالس عیش و طرب همه جا برپاست، در حالی که در کلبه های تاریک غم زده دیگران خون می گیرند و فحشاء و دزدی و تملق و کاسه لیبی قباح خود را ز دست داد و همه هر کار می کنند، به دروغ می کشد، نماز و روزه و آداب و مناسک دینی و ذکر انبیاء و تلاوت کتاب خدا، همه وسیله تظاهر است. سجود و رکوعی که به آستان خاکی حضرت حق می شد، دربارگاه دشمنان خلق گذارده می شود.»

در این جا بکر ساکت شد، و من کوزه آب از پشت جهاز باز کردم و بدستش دادم، جرعه ای آب حور، سر روی زانوان خود گذاشت.

منذر گفت: «بکر خیلی حسته است.»

و من اصفافه کردم: «مهم تر این که اخبار زیادی دارد و هر طوری شده باید با ما در میان گذارد.» شب رسیده بود، ما هر سه خسته بودیم. من گفتم: «بهر است در همین میانان اطراف کنیم.»

هر دو قبول کردند و بلند شدیم و همراه شترها به بیراهه رانیدیم و در کفه ای نشستیم و سه جهاز سه شتر را دور هم چیدیم. در تیرگی شبانه چند لقمه ای شام خوردیم.

من گفتم: «بکر، می دانم که خسته ای و قدرت حرف زدن نداری، آنچه که گفتی، کافی نیست، بهر صورتی شده اخبار دقیق را برای ما تعریف کن.»

بکر آهی کشید و گفت: «اول خبر این که مسلم بن عقیل و هانی بن عروه و اسلم بن عوسجه و ایوب نعامه و ابن کثیر و پسران مسلم و عبدالله ابن قیطر و ده ها مبارزین دیگر کشته شدند و در کوفه دیگر کسی نمانده است.»

من با فریاد گفتم: «ای بکر! چگونه ممکن است؟» بکر گفت: «به خدا که همه را به چشم خود دیدم.» منذر گفت: «تو، چه گونه جان سالم بدر بردی.»

بکر گفت: «من هر چند از ته دل با آن ها بودم ولی در عمل تنها تماشا می کردم، والا دیگر این جا نبودم.»

من پرسیدم: «تو این همه را می دانستی و از برابر منزل حسین رد شدی و چیزی به او نگفتی؟»

بکر گفت: «ساعت ها مردد بودم، کسی از من سؤالی نکرد، و من هم نمی توانستم خبر ناگواری به کسی بدهم.»

گفتم: «مگر مسلم بن عقیل در خفاگاه به سر نمی برد؟»

بکر گفت: «چرا او در منزل هانی بود.» منذر پرسید: «چه گونه به هانی مشکوک شدند. او که

از بزرگان کوفه و مورد اعتبار همه هست.»

بکر گفت: «غلامی مصقل نام، با هزاران درهم، در لباس طرفداران حسین و با زبان چرب و نرم خود را به مسلم به عوسجه رساند و چنان جان فشانی و

از خود گذشتگی نشان داد که وارد جرگه شیعیان گردید. و او را به مجلس مسلم بن عقیل راه دادند و او چند هزار درهم را در اختیار پسر عقیل گذاشت تا با آن وسایل حرب تهیه کند و چنان در مدتی کوتاه اعتماد همگان را جلب کرد که هر شب در مجالس حاضر می شد و تمام اعوان و انصار را شناخت و همه را یک جا لو داد. مسلم را بالای قصر گردن زدند و هانی را در بازار گردانند و به انواع آزار و اذیت گشتند و احدی از آن جماعت که شب و روز دل در گرو او داشتند، لب از لب باز نکردند و من زیر لب گفتم: «درست مثل خود تو.» بکر گفت: «چه می گویی عبدالله، اگر من کشته شده بودم، چه دردی دوا می شد؟»

گفتم: «الان زنده ماندنت چه دری را دوا می کند، تو از زیاله رد شدی و کلمه ای از این ها را به گوش حسین نرساندی.»

بکر گفت: «برای چی مرا شحات می کنی، حال و روزگار مرا اگر کس دیگری هم داشت چنین می کرد.»

من از جا بلند شدم و گفتم: «به خداوندی خدا، همین امشب من باید خود را به حسین برسانم و آنچه اتفاق افتاده برایش بازگو کنم.»

منذر گفت: «من چه کار کنم؟»

گفتم: «تو هم اگر خواستی، با من همراهی می کنی.» و بکر گفت: «من چه کار کنم؟»

گفتم: «تو تا به مدینه برسی، کار از کار گذشته، یا با ما بیا، یا به قبیله برگرد.»



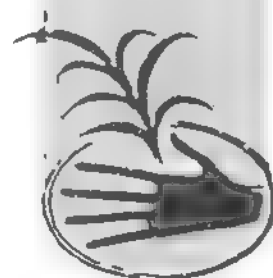
پرو، پرندہ و زاینده رود

چہ کسی از تو نگہداری می کند؟ شنیده ام کہ آنجا هوا خیلی سرد است و یخ زمین، حتا توی تابستان ہم آب نمی شود. من خیلی تنها هستم. پسرمان کہ از وقتی برگشته، دیگر با من حرف نمی زند. روزها همان طور ساکت و بی آزار می نشیند و برویم و می خندد و شبها ہم می رود توی اتاق خودش و نقاشی می کند. من نمی دانم چطور می شود توی تاریکی نقاشی کرد. حتا چراغ را هم من برایش روشن می کنم؛ وقتی کہ از پشت شیشه نگاه می کنم و او را می بینم کہ توی تاریکی نشسته و بہ تابلوهایش ور می رود. چطور رنگها را تشخیص می دهد؟ در را باز می کنم و کلید چراغ را می زنم. نشسته است و کار خودش را می کند. آخر من نگران خودش هستم. چشمهایش؟ اگر آنها را از دست بدهد کہ دیگر نمی تواند نقاشی کند. انگار من را نمی بیند. توی خانه نشستن، آن هم توی اتاق درسته و تاریک، سرانجام همین چیزها را هم دارد. از روزی کہ برگشته، از خانه بیرون نرفته است. نہ این کہ بخوایم از خانه بیرون بروم، نہ، خودم یکبار بہ او گفتم نرو. ولی آخر این طور کہ نمی شود. می ترسم حالش بد شده باشد. خوب، شاید هم طبیعی باشد. آخر بعد از آن ماجراها؟ راستی، برایت نگفتم؟ این مدت اتفاقات عجیبی افتاده است. اتفاقاتی کہ هرچه فکر می کنم کمتر از آنها سر در می آورم. تا یادم نرفته بگویم کہ وقتی می آیی کلید را همراهت بیاور. من در را بہ روی هیچ کس باز نمی کنم. آخر می ترسم، می ترسم آن ماجراها دوبارہ تکرار شوند. می پرسی چہ ماجراهای؟ برایت خواهم گفت. نمی دانم بارور می کنی یا نہ، اما بہ تو بگویم کہ همه آنها را بہ چشم خودم دیده ام. من چیزی را بہ آنها اضافه

زمانی کہ او را یافتند، سرش را روی میز چوبی کهنہ ای گذاشته بود و نگاه می کرد. بہ کجا؟ کسی نمی دانست. شاید بہ تابلوی غبار گرفته و برویش کہ جوانی در آن می خندید. کنار دستش پاکت نامہ ای بود بی نشان و بی امضاء، حاوی مقداری پول و یک نامہ ...

همسر عزیز و مهربانم!

پس از سلام، امیدوارم حالت خوب باشد. راه دور است و با این وضع و حال نمی توانم پیش تو بیایم. پاهایم قرار ندارند و گاہ دچار سرگیجہ می شوم و چشمهایم سیاهی می رود. سالهاست کہ از تو بی خبرم، و این البتہ بسیار ناراحتی می کند. سالهاست کہ از تو دورم. تو نباید مرا تنها می گذاشتی. این پسر هم کہ اخلاق خودت را دارد و درست مثل تو بی خبر می گذارد و می رود. بی خبر کہ نہ، اما نہ تو گفتمی و نہ او. یعنی می خواهم بگویم انتظار نداشتم کہ بہ این صورت باشد. فکر می کنم بہتر است دوبارہ دور هم جمع شویم و مثل گذشته ها، آن روزهایی کہ پسرمان کوچک بود و تو مریض نبودی و دکترها جوابت نکرده بودند، دست پسرمان را بگیریم و برویم سر آب روان. تو این طور می گفتی، یادت هست؟ برویم سر آب روان و یکی دو ساعت بمانیم و سبک بشویم و برگردیم تو این خانه کہ حالا بہ اندازه تو تنهاست. این پسر و من کہ مثل ارواحیم و آرامش و تنهایی این خانه را نمی توانیم بہ هم بزنیم. شاید تو بتوانی، بتوانی. درست نمی دانم چہ می خواهم. تنها دلم می خواهد کہ تو برگردی. اینجا خیلی سوت و کور است. تو هم آنجا تنها هستی و کسی نیست کہ مونس دلت باشد و حرفت را بفهمد. اگر یک وقت سرما بخوری چہ می شود؟



نکرده‌ام. وقتی دانستی، خودت قضاوت می‌کنی که چیزی کم و زیاد نشده است. می‌ترسم تو هم به من بخندی. تا به حال چند بار برای پسرمان گفته‌ام، اما او تنها نگاه می‌کند و می‌خندد. انگار که باور نکرده است. می‌دانی؟ همه چیز عجیب بود! حالا هم که دارم با تو حرف می‌زنم، او اینجا نشسته و دارد می‌خندد. او نمی‌داند که چقدر ناراحت بودم. او که نبود تا ببیند. تو بگو، اگر می‌خواست بروم، چرا به من نگفت؟ این طور بی‌خبر؟! شاید می‌توانست سرزنش کنم؟ آنهم در آن وضع و حالی که داشتم؟ نمی‌دانم. بعدها به این مسئله خیلی فکر کردم. نمی‌دانستم کجاست. مدت‌ها طول کشید تا بفهمیدم. نه کاملاً، نه. اما بهر حال فهمیدم که باید جای دوری رفته باشد. آن روز، پشت تلفن چیزهایی دستگیرم شد. اما این که نگفته رفت و مرا بی‌خبر گذاشت؟ نه، این را هرگز نفهمیدم. سرزنش نمی‌کنم. جوانی‌ست و هزار فکر و خیال که می‌دانی، ما اصلاً از آنها سر در نمی‌آوریم دیگر. پاپی‌اش نشدم و نمی‌شوم. نمی‌خواهم ناراحتش کنم. از همین می‌ترسم. شاید دوباره... نه، در را به روی هیچ کس باز نمی‌کنم. به او می‌گویم پولمان تمام شده، می‌خواهم یکی از تابلوهایت را ببرم به این خرت و پرت فروشی سر خیابان بفروشم، جوابی نمی‌دهد. همین طور گوشه‌ای نشسته است و می‌خندد. دیگر خسته شده‌ام زن. آخر چکار می‌توانم بکنم؟ تا به حال چند تا از آنها را فروخته‌ام. خرت و پرت فروشی سر خیابان می‌گوید ارزش زیادی ندارد. می‌گوید منظره، مینیاتور و آثار تاریخی می‌خواهد. از میان تابلوها، از خودم یا او، هر کدام را که این طور بودند، برم و به او فروختم. دیگر چیزی نمانده است. بقیه را هم که حاضر نیست بخرد. می‌گوید بی‌معنی‌اند و نقاش آنها حتماً یک چیزش می‌شده است. به او نگفتم که پسرمان آنها را کشیده است. خودم هم که دیگر نمی‌توانم؛ دستم می‌لرزد. آن روزها گل و مرغی می‌کشیدم که حالا دیگر نمی‌توانم. یادش باشد، کلید را با خودت بیاور. نمی‌خواهم دوباره بنشینم و دایم فکر کنم که چه بر سرش آمده است. دایم به خودم بگویم که آخر باید یک جایی باشد؛ او را یکی دیده باشد؛ آب که نبوده به زمین فرو برود... و هزار جور فکر و خیال دیگر. این که شاید حالا در جایی از این دنیا، گوشه‌ای نشسته و شاهنامه و حافظ می‌خواند و یا شاید کارت پستی از کاشیهای اصفهان و یا زاینده‌رود گیر آورده و به جایی تکیه داده و به آن خیره شده است. شاید هم دارد به پرنده‌ها فکر می‌کند. به آنها که به پرو رفته‌اند. شاید هم اصلاً خودش حالا در پرو باشد و دارد برای یک سرخپوست ماهیگیر، ترانه‌های باباطاهر را می‌خواند. نکند آب او را به ساحل پرو انداخته باشد و ... و اما به خودم دل‌داری

می‌دادم و می‌خواستم فال بد نزنم و فکر کنم که پسرمان حالا دارد نقاشی می‌کشد. نقاشی از چهره یک سرخپوست تنها و مهربان که می‌خندد. همیشه یا کتاب می‌خواند و چیزی می‌نوشت و یا می‌رفت سراغ تابلوهایش. حالا هم این کار را می‌کند. توی تاریکی، من نمی‌دانم چطور می‌شود توی تاریکی نقاشی کرد؟ آن روزها چیزهای عجیبی می‌کشید: آدمهایی که روی دست راه می‌رفتند، مردانی که پیراهن به پا می‌کردند و کراوات به کمرشان می‌بستند، مناره‌ای که گره خورده بود، ماهی که توی تابه پر از روغن داغ شنا می‌کرد و اسکنانی که جام در دست و رقص‌کنان، برای شاهزاده‌ای یا درویشی مینیاتوری تاز و کرشمه می‌آمد و خیلی چیزهای دیگر. هر وقت اینها را می‌کشید، بیشتر توی خودش فرو می‌رفت و آرامتر می‌شد. انگار به مسئله مهمی فکر می‌کند. مدت‌ها بود که رفتارش عجیب‌تر شده بود. زیاد اهل رفیق‌بازی و رفت و آمد و این جور کارها نبود، بیشتر تنها بود. یا این که من این طور فکر می‌کردم. شاید هم نمی‌خواست آنها را ببینم. آره، هر چه فکر می‌کنم می‌بینم رفتارش عجیب‌تر شده بود و سر از کارش در نمی‌آورد. وقتی در خانه نبود، حتماً می‌رفت کنار زاینده‌رود می‌نشست و منتظر می‌ماند تا هواره باز شود و او از آن، در پشت شاخه‌های لرزان بیدهای مجنون طراسی کند و پرنده‌ها را ببیند که توی غبار آب می‌پرند. خودش می‌گفت. وقتی می‌پرسیدم می‌گفت، کتاب و کاغذ و مدادی بروی داشت و می‌رفت.

یکبار، شب بود که برگشت، طرفهای غروب یا کمی دیرتر. کتابی خریده بود. همیشه وقتی کتاب خوبی می‌خرید خوشحال بود. آن شب هم این طور بود. با کفش دم درگاه می‌نشست و تعریف می‌کرد. پرسیدم چیست؟ گفت:

«پرندگان می‌روند در پرو می‌میرند. آن را خواندم، تو هم بخوان، آدم را دیوانه می‌کند، تو هم بخوان، حتماً بخوان، یک ساعت بیشتر وقت را نمی‌گیرد. من فکر می‌کنم باید اسمش را پرندگان می‌روند در پرو بپیمایند می‌گذاشتند.»

یک چنین حرفهایی زد و من بعدها آن را خواندم. وقتی که او رفت و شاید به پرو رفته بود. کسی چه می‌داند؟

می‌گفت کنار زاینده رود، وقتی که پرنده‌ها توی هوا می‌پریده‌اند، کتاب را خوانده است. می‌گفت: «شاید این پرنده‌ها هم روزی به پرو بروند.» و حرفهای عجیب دیگری که تا آن روز نشنیده بودم. می‌گفت «شاید این پرنده‌ها به هوای پرو اینجا آمده‌اند.»

و آن شب کشیدن تابلوی پرند را شروع کرد. دریایی مه گرفته، شاید در آن سوی دنیا و پرنده‌ای مینیاتوری که توی ساحل افتاده بود. مثل

یک لکه خون روی ماسه، لکه‌ای که توی ماسه نمناک گم می‌شد.

آن چند نفر که می‌گفتند از دوستانش هستند، او و تابلوی پرند را بردند. درست یادم نیست، شاید چند تا کتاب و دفترچه را هم، که توی آنها چیزهایی نوشته بود. راستش فکر می‌کنم این یکی، از همه کارهایش بهتر بود. تابلو را می‌گویم. خودش می‌گفت. می‌نشست و نگاه می‌کرد. از فاصله‌های مختلف نگاه می‌کرد و لبخند می‌زد.

آن شب آخرین باری بود که او و تابلو را می‌دیدم. پسرمان را می‌گویم و بعد آن ماجراها. دوستانش، خودشان می‌گفتند، دوستانش خیلی عجله داشتند. حتی حاضر نشدند آخرین قلمها را روی تابلو بزنند و کار را تمام کنند. پیش از این که بیایند، گفت می‌خواهد تابلو را تمام کند. آن شب را می‌گفت. برای باز کردن در، خودش رفت. خیلی عجله داشتند. پشت سر هم در می‌زدند. با اینکه پرسیده، کسی جواب نداد. من که صدایشان را نشنیدم. پیشدوری را با انگشت کنار زدم و نگاه کردم. سه نفر بودند و شاید بیشتر. اما من تنها سه نفرشان را دیدم. اطراش ایستاده بودند و با او حرف می‌زدند. پسرمان با نگرانی، توی پنجره‌ای که من پشت آن ایستاده بودم نگاه کرد و چیزی گفت. آنها نگاه کردند و بعد به ساختمان اشاره کردند. پسرمان جلو افتاد و آنها هم به دنبالش به ساختمان آمدند. رفتار عجیبی داشتند. مرتب توی قفسه‌های کتاب سرک می‌کشیدند و روزنامه‌ها و تابلوهای نقاشی را زیرورو

می‌کردند. طوری با ایما و اشاره حرف می‌زدند که یک کلمه از آنها را نفهمیدم. خواستند از من چیزی بپرسند که پسرمان گفت:

«پدر چیزی نمی‌داند. هر چه هست همینهاست.»

و من چیزی نمی‌دانستم. اصلاً سر در نمی‌آوردم که منظورشان چیست. من ممکن بود چه چیز را بدانم؟ دوستانش با تردید نگاهم می‌کردند. از تو چه پنهان نمی‌دانم چرا، کمی هول برم داشته بود. شاید از این رو بود که نمی‌دانستم چه خبر است، شاید. پسرمان را هرگز آن طور ندیده بودم. انگار که نگران چیزی باشد، وقتی که می‌رفتند، برگشت نگاهم کرد. پرسیدم کی برمی‌گردد و چرا این وقت شب؟ که گفت زود بر می‌گردد، گفت شام را بخورم و بخوابم.

و تا سالها او را ندیدم. حالا هم که آمده فرقی نمی‌کند. یک کلمه حرف نمی‌زند، می‌نشیند گوشه اتاق و زل زل نگاه می‌کند و می‌خندد. نه این که بگویم خوشحال نیستم، نه. برای همین است که در را به روی کسی باز نمی‌کنم. اما آخر چرا این طور؟

صبح زود به اتاقش رفتم، نیامده بود و تابلوی پرند هم که نگذاشتند تماشا کند نبود.

تا مدتها فراموشم شده بود که تابلو را هم برده‌اند شاید کار بیهوده‌ای کردم. اما پسرمان کجا می‌توانست باشد؟ تا مدتها توی صفحه حوادث روزنامه‌ها دنبالش می‌گشتم و بعد گمشده‌ها. فکر کردم بهتر است من هم یک آگهی بدهم. شاید تو فکر می‌کنی کار خوبی کردم؟ نمی‌دانم. آگهی را که سفارش دادم چاپ نشد. تا مدتها منتظر ماندم خبری نشد. زنگ زد، گفتند «آگهی شما قابل چاپ نیست، یک آگهی دیگر بدهید. اگر بخواید خودمان، آن را حک و اصلاح و بر طبق مقررات و به صورت معمول آگهی‌هایی از این نوع، در روزنامه درج می‌کنیم».

که رضایت دادم. شاید فکر کنی، نباید این کار را می‌کردم. اما اگر تو هم جای من بودی، توی آن وضع، جز این کاری نمی‌کردی. چند روز بعد، بدون آن که عکسی از پسرمان باشد، آگهی چاپ شد. یادت هست، یک عکس قدیمی داشتیم که گفتم حیف است و بهتر است نگه داریم. آن را از روی یک جایی کنده بودی؟ هنوز جای متنگه روی پیشانی‌اش بود، یادت هست؟ اما آنها عکس را چاپ نکرده بودند، تنها نوشته بودند جوانی نمی‌دانم چند ساله، قد متوسط، موهای ... و چیزهای دیگر که همه را اشتباه کرده بودند. می‌دانی من برایشان همه چیز را نوشته بودم. آنها حتا اسم و مشخصات و تاریخ گم شدن او را هم اشتباه نوشته بودند. اما به هر حال خوشحال بودم که کاری کرده‌ام و امیدوار شدم که خبری از پسرمان پیدا کنم. تو هم اگر جای من بودی، شاید همین کار را می‌کردی. حتماً همین کار را می‌کردی. نگو نمی‌کردم. آخر نمی‌توانستم او را به امان خدا رها کنم. نمی‌توانستم دست روی دست بگذارم و کاری نکنم.

اما وقتی خبری نشده، به روزنامه زنگ زدم و سراغ گرفتم. گفتند خبر ندارند و به یک شماره که حالا یادم نیست چه بود زنگ بزنم. اشغال بود. چند بار گرفتم تا وصل شد. کسی که صدایش را انگار می‌شناسم، شاید جایی شنیده‌ام، گفت خبر ندارد و اگر می‌خواهم یک آگهی دیگری بدهم. یک آگهی دیگر نوشتم و به روزنامه دادم. نگران بودم که شاید دوباره اشتباه بشود؛ آن را خیلی خوانا و خوش خط نوشتم و دادم و گفتم که یک عکس هم دارند. پول آگهی را هم پیشاپیش و حتا خیلی بیشتر پرداخت کردم و خواهش کردم که این بار اشتباه نکنند.

هنوز زنگ تلفن تمام نشده بود که گوشی را برداشتم. صدایش آشنا بود، اما نه چندان مهربان. گفت: «با پسران صحبت کنید». صدایش خیلی ضعیف بود. انگار که از جای دوری حرف می‌زد. یا من این طور فکر می‌کردم. به زحمت می‌شد فهمید. گفت حالش خوب است و در خارج بسر می‌برد و چون حوص می‌خواند و وضع خوبی دارد، به این زودی‌ها

منتظر او نباشم. می‌دانی؟ حال خوبی نداشتم. نمی‌دانستم که خوشحال باشم یا نه. دستپاچه شده بودم. پرسیدم: چرا این طور بی‌خبر؟ تو که از این کارها نمی‌کردی؟ چرا به من خبر ندادی؟ که نفهمیدم چه جوابی داد و تلفن قطع شد.

هر چه منتظر ماندم خبری نشد. شاید دوباره زنگ می‌زد؟ او حتا آدرسش را هم نداد. اگر می‌دانستم که کجا زندگی می‌کند، حتماً برایش نامه می‌نوشتم و یا حداقل ماه و سالی یک بار، با هم تلفنی حرف می‌زدیم. اما او هرگز زنگ نزد. مسخره است، می‌دانی؟ می‌خواستم بروم و از یکی بپرسم. شاید کسی می‌دانست و انگار کسی می‌دانست و یا اشتباه شده بود. نمی‌دانم هرگز نمی‌دانستم. یعنی اینکه نمی‌شد فهمید. گفتند باید به سردخانه پزشکی قانونی مراجعه کنم. در آنجا جسدی را نشانم دادند که صورتش تقریباً سوخته بود و تمام بدنش کبود و بریده بریده. انگار که بدن و پاهایش را شخم زده و بعد توی روغن سرخش کرده بودند. پرسیدند که او را می‌شناسم؟ گفتم: نه، نمی‌شناسم. گفتند: این جسد پسر توست که توی بیابان پیدا شده.

من که قبول نکردم. مسخره بود. پسر من نمی‌توانست توی بیابان به آن روز و حال افتاده باشد. تو بودی قبول می‌کردی؟ هر چه اصرار کردند که جسد را ببرم، گفتم، این کار درستی نیست که آن را روی دست من بگذارند. من با آن چه کار می‌توانستم بکنم؟ اصلاً به من چه مربوط بود؟ جسد یک آدم غریبه را از پزشکی قانونی بگیرم و ببرم که چه کارش کنی؟ بعد چند تا سؤال بی‌ربط هم کردند و شناسنامه و دفترچه یادداشت بغلی پسرمان را گرفتم و آمدم. نمی‌دانم شناسنامه و دفترچه یادداشت او پیش آنها چه می‌کرد؟ پسر ما توی خارج داشت درس می‌خواند، چطور می‌توانست توی بیابان افتاده باشد؟ نه حتماً اشتباه شده بود. کسی که پشت تلفن بود حتماً پسرمان بود. خودش گفت. تازه، مگر آن کس که اول صحبت کرد و صدایش آشنا بود، نگفت با پسران صحبت کنید؟ هر کس باشد قبول نمی‌کند. با چه اصراری می‌خواستند بگویند، آن جسد پسرمان است. تو باور می‌کنی؟ فکر می‌کردند من پسر خودم را نمی‌شناسم. من او را بزرگ کرده‌ام. هر جای بدنش را نشانم می‌دادند، می‌توانستم این را بگویم که او پسر من هست یا نه. آخرش هم که معلوم شد حق با من بوده است. مدتی گذشت و خودش برگشت. حالا هم نفهمیدم و او آمده است. چرا باید بروم و آن حسد را تحویل بگیرم؟ همین تارگی‌ها بود که یک روز توی یک غروب، نشسته بودم با خودم حرف می‌زدم که دیدم روبرویم نشسته؛ بین تابلوها، گوشه دیوار و نگاهم می‌کند. باورت نمی‌شود. پسرمان برگشته بود. حتماً درسش تمام شده که برگشته و دیگر لازم نبوده که بماند.

داشت می‌حندید. شب که شده، وقتی چراغ را خاموش کردم به اتاق خودش رفتم. باور نمی‌کنی؟ خودم رفتم و از پشت شیشه نگاه کردم. رفته بود گوشه اتاقش و داشت توی تاریکی نقاشی می‌کرد. داشت دوباره همان تابلو پرنده را می‌کشید. هنوز تمام نشده است. اما نمی‌دانم چرا چراغ را روشن نمی‌کند. شاید نمی‌داند کلید چراغ کجاست، آن روزها می‌دانست. یعنی از کودکی می‌دانست. یادت هست؟ خودش را بالا می‌کشید تا دستش برسد؟ در را باز کردم و پرسیدم چرا توی تاریکی کار می‌کنی، چشمهایش خراب می‌شود، که جواب نداد. آن روزها هم همین طور بود. وقتی کتاب می‌خواند یا چیزی می‌نوشت و نقاشی می‌کرد، می‌رفت توی خودش و دیگر ما را نمی‌دید و صدایمان را نمی‌شنید. می‌دانی، نمی‌خواستم با سؤالهای خودم ناراحتش کنم. چراغ را روشن کردم و به اتاق خودم برگشتم. اما چشمهایش؟ نمی‌دانم عاقبت چه به روزشان می‌آید. خیلی نگرانم. یک نقاش، بیش از هر چیز به چشمهایش نیاز دارد.

چند روز پیش شاید، آره به او گفتم که یک شب وقتی کسی ما را نمی‌بیند، بیایم پیش تو. حتماً سرو کوچکی که بالای سرش کاشتیم، حالا خیلی بزرگ شده است. تو همیشه سرو را دوست داشتی و من این را بارها از خودت شنیده بودم. گفتم که مادرت تنهاست و بهتر است که بعد از سالها دوری، سری به او بزنیم که جوابی نداد. هیچ جواب نمی‌دهد. تنها می‌خندد. فکر می‌کنم بهتر است تو پیش ما بیایی. کمی پول برایت می‌فرستم که خرج راحت باشد؛ حتماً احتیاج داری. منتظر تو هستیم. به امید دیدار. ■



نشر آراست

نشر آراست
منتشر می‌کند
واهمه‌های زندگی

مجموعه‌ی داستان

منصور کوشان

نظرات دوره نو ۵/۴۸

روح انگیز کراچی

ترانه محلی فیروز آبادی

به تنگو^(۱) می روم پیش نگارم خداوندا ز عشقش بیقرارم
اگر یک بوسه نذر موگنه ول^(۲) نثارش می گنم هرچی که دارم

be tango miravum piš - e - negârum
xodâvandâ ze eşquš be qarârum
agar yak bose nazr - e - mo kone vel.
nesâreš mekonom harce ke dârum.

سر کوه گتو جنگ پلنگه صدای ناله تیر و تفنگه
جانون خوش یگوین خوش بخندین که بالشت قیامت تخته سنگه

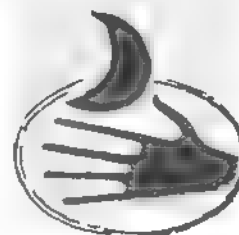
sare kohe goti jang - e - peange
sedâye nâleye tir u tofange
javonon xoš bogoyin xoš bexandin
ke balešt - e - qeyamat taxt sange



(۱) محلی است در یک کیلومتری فیروز آباد که به گویش محلی تنگو می گویند (۲) بار و معشوق

ایزد بانوی تیراژه‌ها

خانم «لوئیز گلوک» (Louise gluck)، که پیش از ربودن جایزه «پولیتزر» امسال، در اینسو، نخست بار در «تکاپو» ی شماره یکم (دوره نو) با ترجمه‌ای از شعر «جنت» اش (توسط منصور اوجی و مسعود طوفان) معرفی شد، شاعره سرشناس آمریکاست که در «ورمونت» به اتفاق شوهر و پسرش زندگی می‌کند و در کالج «ویلیامز» به تدریس مشغول است. وی صاحب ۶ کتاب شعر است که چهارمین کتابش: «پیروزی آشیل» (the Triumph of Achilles) برنده چندین جایزه ادبی شده است. خانم گلوک در پنجمین کتاب خود، «آرات» (Ararat)، اسطوره خانواده‌های امروز را ترسیم می‌کند و آخرین کتابش «زنبق وحشی» (the wild Iris) که آنرا در عرض ۱۰ هفته، در تابستان ۱۹۹۱ سروده است برنده جایزه پولیتزر ۱۹۹۳ و همچنین جایزه ادبی «ویلیامز کارلوس ویلیامز» شده، از آنرو که «Iris» غیر از «زنبق»، در اسطوره‌های یونانی، فرستاده خدایان است و ایزد بانوی تیراژه (رنگین کمان)، گلوک نیز، در این کتاب خود شاید به تیراژه‌ای از هم‌امیزی‌های معنایی نظر داشته باشد که بر پهنه آن از یکسو انسانی است که بر «هرکجا/ نشانه احساس» می‌باشد، و از سوی ایزدی که «به راستی هیچ چیز را/ فاش نمی‌گوید»، و از سوی دیگر باغی که در آن «هر آنچه باز می‌گردد از فراموشی/ برای جستن آوایی باز می‌گردد»؛ با اینهمه، دست کم به نظر یکی از مترجمین فارسی این اشعار (م. طوفان) هرکجا که گلوک از جنبه مضمونی به زمینه‌هایی نزدیک می‌شود که بسیاری از شاعران کلاسیک ایران تخیل عارفانه و زبان پر لایه خود را، در آن به اوج رسانده‌اند، گویی این تیراژه کوچک رنگی ندارد. ... و با این تذکر است که در اینجا سه شعر از کتاب «آرات» او (به ترجمه منصور اوجی - مسعود طوفان) و یک شعر از کتاب «زنبق وحشی» (به ترجمه رضا پرهیزگار - مسعود طوفان)، برای خوانندگان «تکاپو» پژواکیده می‌شود تا مشک خود ببوید و وعده‌ای که داده شده بود نیز به جا آورده شود.



آینه تاب

امشب، میان پنجره تاریک
خود را به چهره پدرم دیدم، که زندگی اش
چنین گذشت:

مرگ - اندیشی، تا حد

نفی هر احساس دیگری.

پس به انجام، دست شستن از چنین زندگی بی
آسان بود:

حتی صدای مادرم نتوانست

او را و رأی اش را بازگرداند

زیرا به باور او

همینکه نتوانید انسان دیگری را دوست بدارید

دیگر، جهان جای شما نیست.

برف

دی ماه: با پدرم

می رویم نیویورک، سیرک.

در تندباد

مرا به دوش می گیرد:

کاغذ پاره های سفید

روی بست های ریل، تنوره می کشد.

پدرم خوش داشت

که اینگونه بایستد و بگیرد بر دوش

تا نبیند.

یادم است

راست، زل می زدم

به عالمی که پدرم می دید؛

یاد می گرفتم

که خلا "انرا فرو دهم،

برف سنگین

فرو نمی بارید،

در می پیچید،

گرد ما.

سه شعر از لوئیز گلوک

سرواژ

لوئیز گلوک

روزگاری پیش، زخمی شدم

آموختم

باشم - به واکنش -،

بری از دنیا

خواهتان گفت چه می خواستم باشم -

آفراده استراق سمع

نه خنثی: ساکن.

چوپ پاره ای. سنگی.

چرا رنجه کنم خود را به بحث و گو واگو؟

آنان که به بستره های دیگر دم می زنند

حاشا که دریابند

اینهمه نا - رام بودن را

مثل هر رؤیا -

از میان کرکره ها، ماه را در آسمان شبانه

می نگریستم که آب می شد و پف می کرد -

فراخور زادتم، همه آن بود که

شاهد رازهای بزرگ باشم.

اکنون که هم زادن و هم مرگ را

دیده ام، می دانم

برای دل - کوران

اینها دلایل است

نه راز رازها -

ترجمه: منصوراوجی - مسعود طوفان

● سرواژ = parodos: چکامه ای است که در نمایش های یونان باستان گروه
همسرایان در آغاز کار، خوانند.

«تکاپو»: در این شماره بجاست تذکر لغزش های چایی زیر، در متن ترجمه شعر «حنت» لوئیز گلوک (شماره
یکم تکاپو - دوره نوا، و پوشش ما را بپدیرد:

سرخایی - سرخای، به جان می گذازد - به جا بگذارد.



زن روزگاران

می‌گذشتیم تا خیابان ظاهر شد در عکس
 روز یکشنبه خودروی سبزی بود
 روی پل مانده در کلاف هوا.
 زن که لبخند خویش بود
 یک آن برگشت
 با اشارات ابر موسیقی
 از پس شیشه حرف زد با ما با خورشید
 و جهان آفریده می‌شد باز
 در آوازی که حرف به حرفش را از بر بودیم.
 می‌گذشتیم
 هر چه از شکل خود تهی می‌شد
 جز تو ای بی تو هرچه، هر جا، هیچ.
 می‌توانست رفته باشد پیش
 یا پس از ما
 از پل
 بخت مابود و روزگار که باز
 روزیکشنبه را
 همان زن را دیدیم
 که بسی دیده بود چون ما را
 قرن‌ها
 روی پل شناور در خورشید.



پوپک

می افتد بر شانه چیم زرین
و باغ دیرین هنوز همان ساده بود و رعنا بود.
نه آفتاب!
تو پیر نمی شوی و خسته
کودکانه بر دنیا می گذری
روشن
چون من.

تیر ۷۲

بر شانه چیم
می افتد آفتاب و در آغوشم.
کودک به باغ زرین.
چه ساده بود هر میوه
هر درخت تازه و زیبا بود.
و راههای روشن با مهربانی از سایه ها گذر می کرد.
امروز صبح
از پس پنجاه سال باز

باغ جمعه

«به شجریان»

«نه! این سرنوشت سزاوار عاشقی چون ما نبود و
نیست.»

ولیکن هست.

پرده در پرده می رود از خویش
روز در قاب سبز پنجره ها
می چرخد عصر در سازهای ارکستری بر چمن یله
آواز آبهای خروشان در جمع شاعران مرده
نت به نت نرده های آفتابی را می پیماید
بر شاخه های درختی می آویزد که میوه هایش امروز نام
گرفته است.
کسی گفت
«این جمعه را ابدیت خواهی یافت اگر لبخندش را
دریابی.»
هوای شفاف از بازیهای سازهای زهی
تابان
با دلی که از دیروز شادمانه اش، از آبهای
جیحون می آمد.
پشنه های خنک در هوا
یک دم به یاد شاعر می آرد
روزگاری در کاسه سرش شراب می نوشیدند،
از اندوهش.

طلا و زنگار پیچان درهم
تور خود را برمی چیند آفتاب از سبزه های مشوش،
از یاده از سازها و دیوانهای سوخته
از رخسار شاعران یله بر چمن
که در عمق آسمان آبان خیره مانده اند.
در ابری که شکل لبخند و معنی بیتی از یاد
رفته را می گیرد.
نسیم صوفیانه شباهتهای زرین را از رخساره های
زنگاری می شوید.
ما باغیم.
آبهای جیحون
می خروشد
از این انگشتهای شاعر خنیاگر در امتداد عصر.

تیر ۷۲

تعلیق

رهاش کن!
 نمیداند چرا در میان هوا میخکوب شده است
 نمیداند چرا فضا به او راه نمی دهد
 وز وز می کند و بال می زند
 پر می کشد اما پیش نمی رود
 نیمه زردش مجاله می شود
 می افتد و دوباره برمی خیزد
 اما هنوز همانجاست که بوده است
 رهاش کن!
 تو اینجا خواهی ماند
 پشت این شیشه ها
 اما او را رها کن!



۷۲/۷/۹

خاک

هیچکس نام او را به زبان نمی آورد
 «هنگامیکه خاک سخن می گوید
 همه خاموش می شوند»
 ۲
 چه رنگهایی داشت
 چه نقشهایی
 اما تنها زمینه تاریک رویاهایش را بمن
 وا گذاشت
 «هنگامی که خاک تدارک می بیند
 خوابهای رنگین از چرخش باز می مانند»

شبهای برات
 برآمدگی رگهایش را می بینم
 و رنگ پوستش که سبز بود سراپا سبز
 «هنگامی که چراغی بر خاک می افروزند
 کسی به مقصد رسیده است»

هاله پنهانش را بمن بخشیده بود
 و کلید گنج عطرهایش را

شبهای برات
 گهگاه
 چه عطرهایی از زمین بر می خیزد
 هنگامی که باران
 بر شکافهای خاک می بارد

«هنگامی که چشمان غربت زده ای را می بینی
 چیزی ویران شده است»

انگشت فیروزه اش در طاقچه غبار گرفته است
 و چرخ خیاطی کهنه اش ...

۷۰/۱۲/۲۰



آوازه‌ها و راه

دستم

دردست بید بود

با هم قدم زنان، یله

آوازه‌های کودکی خود را

می‌خواندیم

و کوچه‌های جهان را

می‌پیمودیم.

صبحی شگفت

که در آسمان

هم ماه لبخند می‌زد

هم خورشید می‌شکفت

از خانه‌ای به قدمت شب

راه افتادیم.

نخستین کوچه دنیا

نامی عطراگین داشت

و در نبش شرقی آن، باغی بود

به نام باغ باد.

درختانش

برگهای بادزنی شکل

می‌رویاندند

و ابرها را

با حرکاتی یکدست

می‌تاراندند

ستاره‌بخش شب تار می‌شد

باغ روشن باد.

از کوچه‌های سرخ و شلوغ ظهر

با هم، با بید - گیسو شلال سبز -

گذشتیم.

ترانه‌های قدیمی را

خواندیم.

سرخوش، از اندوهی شیرین

چون یاد - اندوه نخستین عشق

راندیم.

در کوچه‌های خالی و نارنجی غروب

او نیم سبز

من نیم خسته

- پا بر کلاف قهوه‌ای ریشه‌های او

بازو به انحنای گردن نرمش داده

گیسو به روی ترقه‌اش خوابانده -

رفتیم.

آوازه‌ایی خواندیم

غمناک

که می‌دانستیم

سالیان درازی پیش

آنها را

از یاد برده بود، دل ما.

رفتیم، همچنان.

او - بید - عریان.

من، بالا پوشم ابری تیره

هر دو

گیسو به باد سپرده

پاییزی

خسته.

از جان نیم‌شب

بویی غریب و سرد

بر می‌خاست.

مژگان خیس را

- او، بید، کهربایی

من، یکسر کبود -

بر هم نهاده بودیم

رد می‌شدیم از هر چه،

بی هیچ انتخاب.

در کوچه‌ای - بی سمت و سو و خم‌اخم -

طوفانی

ما هر دو را تکاند.

دیدیم

با پای آبله‌گون

سربه روی شانه هم داریم

کنار خانه مفلوجی

بی یک درخت

بی خاربوته‌ای - حتی -

مرثیه می‌خوانیم

می‌باریم ...

حسین صفاری دوست

این خانه هم جنوبی ست

این خانه رو بسوی غروب است
این باغ جانب مشرق .
اما
این سرکه آسمان اطاقش
قصد فرود دارد
باید کجای اینهمه تاریکی
بازو بیفکند
که ماه
پرنده‌ی خردیست
و این ستاره

دشنام ناسپاسی این قوم .
این خانه رو بسوی جنوب است
این آسمانی بجانب ویرانی .
کجای تجربه بودی
که دستمال چرک نگاهت
بر چشمه‌های شهر
تطهیر نمی‌شود
و چوب سخت گره دار زانویت
با خاکهای قرمز راحت
شرح دراز آمدنت را
هر شب بماه یکشنبه می‌گوید
و تو
سیمای نوجوانی خود را
بر شاخسار آینه می‌آویزی
و روز
از شیر دستشوئی سردت
هی چکه می‌کند!



گورستان

پروانه‌ی سیاه دو چشم تو مرده است
بالین دوبال خفته چه باید کرد؟
که روز را
از مدخل دو آینه پرواز می‌دهد
و شال ابروان ترا
رو بروی باد
با خط استوایی وحشت
بر شیشه می‌کشد.
پروانه‌ی نگاه تو حرفی داشت
اما نگاه میله‌ی غمگین سایه‌ها
در آن سیاه عاطفه روئید
و گورستان
در نغمه‌های خطیبی پیر
در عمق یک مکنده‌ی تاریک
پروانه‌ی سیاه ترا در کفن کشید!

شکستن

سرانجام
باد از پی شکستن من آمد
و پائیز
این هسته‌ی رها شده در خاک
روئید در کنار تن من.
آنگاه
آن کودکی که صفحه‌ی خطها را
می‌شست در پیاله‌ی دستش
فریاد برکشید
این خم شده غنیمت تنهایی
پایان یک گناه قبیله است
روئیده بر دو شاخه‌ی طوفان .



گل سرخ و بلبل

هرگز صدای بلبل را نشنیده بودم، در جوانی سپری
شده و چلچلی
اسپدانه، رواقهای یادآور فراق

آنجا که برای ما زورقی بود بر کرانه های کافه پولونیا،
یادمان آوارگان لهستانی، و باغ هشت بهشت، این دیرینه
غمگسارما، مریزاد
شکر خندهایی گاهی به یاد می آیند
و وداعهایی که:
ازدهایی غایب از کنارم می گذرد و ردش زمرد دست-
نابسودنی است

دوست می دارم
دسترسی دارم به سیمرخ زرین پر

سرنوشت رقم می زند
محو و تبدیل را
«لا حول ولا ...»

پراکنده توام
فرشتگان، پیرامونم انبوهی می کنند.

وقت است و از گلبن گل سرخ آواز بلبل
چنارها را در میان گرفت، و عزلت مرا
شبخوان باغهای بابل و ستاره سحری
۱۸ دسامبر ۱۶۱۷ پیشتر دلاواله از اصفهان نوشت:
«در این مراسم که جشن گل سرخ خوانده می شود، سودا-
زدگان مجمعه پرگل بر سر و چراغ به دست
بر سر و روی یکدیگر گل می افشانند»

کرشمه ای می تواند از سرگردانی من بکاهد
در هنگامه خوشه های تابناک تاک بر دیوار کاهگلی
آن که خداوند او را به صورت ستاره ای مسخ کرد چه
کسی بود؟

بر زاویه ای از خاک
در کوچه پشت گلفروشی، در اتاق کوچک اجاره ای
روزگار بردن در منظر البرز

ابوریحان بیرونی می گوید: «نوبر گل سرخ را، مریم عذرا
هدیه فرستاد برای مادر یحیی»



تصنیف قدیمی

محبوب که نشسته بر نیمکت
تصنیف قدیمی را می خواند؟

خروس
آواز صبح

در گردش عاشقانه ی خورشید
سایه ی پرنده
بر نیمکت

قناری
آواز عشق

خیال عاشق:

پرواز پرنده
و افق بر گونه هایش

فاخته
آواز شب

نیمکت
تنها

شب می میرد

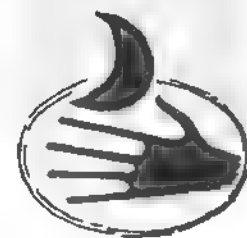
تنها
یک شب
سروده می شود

بیهوده
باز
پرواز دارد

نگاه
پشت پنجره
قاب شده ست

زن می گذرد
شب می میرد

بخواه سبدی انگور بیاورند



ترانه‌ای به گناه‌آلوده

دامنه‌های چمن‌پوش
تخته‌بند بی‌ستارگان شده‌اند

عشق پرسه می‌زند
مرغزارهای جوشنده ضجه می‌کشند

جنگل

چاک چاک می‌شکند

همه می‌شود

می‌سوزد

گردباد خاکستر بر سر می‌کند

پایی به پیش

پایی به پس

آوازه‌ی زنان هر جایی ست

بانوان سالار کجایند:

سینه‌ی یخگداز عاشقان

سیلاب توفان‌هاست

پاسخی کو

بندبند تنم می‌شکند

سخن

به عود و کندر و اسپند

سایه ساز می‌شود

عشق

در بهشت شکلک‌ها

کلید معرکه‌ها

عریانی چشمان بی‌حیا
فاخرانه کشتار می‌کند
نجوای پلیدی از هر سو
بر دامنش می‌نشیند

آه

درازستان چه غمگین می‌نوازند

افسون

از وادی دیرین خیال سر برمی‌آورد

بهار

به ماتم خزان می‌نشیند

زمستان در پیش

برف

بر تازموی سیاهم می‌سراند

و عشق

که دیری ست

هر روزه هزار بار

از چشمان مهربانی

برمی‌تابد

در دستانی می‌گریزد

جان دل!

ماه که نباشد

ستارگان در آبگینه‌ی نور می‌شکنند

بیشه‌ها در باد می‌خشکنند

جان‌ها در تاریکی می‌میرند

زمین ترانه‌ای به گناه‌آلوده می‌شود

فرا تر از وظیفه

۲



در ایران هولی لس آنجلس بودند. اینها هنوز خود را با همان نشاترها و موسیقی های لاله زاری سرگرم می کنند و رغبتی به کار جدی ندارند. موسیقی ایده آلمان را معین و شهرام و ناهید و مهستی اجرا می کنند و نشاترشان را همان روحوضی سازان قدیمی. در اینجا بد نیست از یک اتفاق غیر مترقبه یاد کنم که البته غرضم مقایسه و تشبیه نیست. جمشید چارلنگی یک روز از طرف یک کارگردان جوان (پرویز توزیع) دعوتنامه ای آورد که رفتیم. نمایشنامه را خود آقای توزیع نوشته و کارگردانی کرده بود. کمیدی ملایمی بود از زندگی زن و شوهرهای ایرانی در امریکا. زندگی منزلی که به اندک وزشی گسیخته می شود (و هزارانش شده است). بازیگران نمایش خود آقای توزیع بود و شهره همسرش که هنوز نام خانوادگی آغداشلو را - به احترام دوران زندگی قبلی اش با او - بر خود نگهداشته است - و هنرمند جیره دست دیگری که الان نام او را به خاطر نمی آورم - هر سه در کمال انعطاف و زیبایی بازی می کردند. گفتیم نمایش ژرفای معنایی نداشت، ولی بسیار خوب اجرا می شد و اثر می گذاشت. نکته غریب این که شنیدیم این نمایش بیش از یکسال است که هفته ای دو روز و هر روز دوسانس، اجرا می شود. وقتی پس از سانس اول ما خارج شدیم، جمعیتی انبوه تر در بیرون منتظر ورود بودند. غراب در این بود که نمایش مبتذل نبود و بارقه هنری داشت... در لس آنجلس غیر از شاعران جوان و دوستان و آشنایان قدیمی که خود را به جلسه مضطرب شعرخوانی رسانده بودند، شراگیم یوشیچ را دیدم که سخت آشفته و پکر بود و گویا تدارک پارگشت به ایران را می دید. شکره های تلخی داشت از انتشار آثار پدرش - نمای بزرگ - و گله مندیهایی از این دست که گویا او را فراموش کرده اند (اله بعلم) مشکلات خانوادگی از نوع فرنگیش - شکست و گسست و سی مهری - هم دامگیرش بود.

از دیدارهای دلبذیرم در لس آنجلس، دیدار جمشید چارلنگی و همسرش فریده بود. جمشید را از انقلاب به بعد ندیده بودم. او تقریباً همه اروپا را گشته بود تا رسیده بود به لس آنجلس و حالا با دو فرزندش در «والی» یکی از چند شهر لس آنجلس زندگی می کرد. (در آمریکا هر شهر بزرگی به چندین شهر کوچکتر تقسیم شده تا اداره امور آسانتر شود).

جمشید دو لطف بزرگ در حق من کرد: اشعار هوشنگ چالنگی را - که خودش غم آنها را ندارد - به من داد. با این توصیه که با رضایت هوشنگ مجموعه ای از آنها درآوریم. دیگر این که در یکی از چندین مهمانی که ترتیب داد تقریباً تمامی دوستان دوران تماشا را یکجا گردآورد. وازریک درسها کیان، زاون، فلورا شباویز و همسرش بارید طاهری، و ... و جمع موقعی کاملتر شد که اسفندیار منفردزاده، رضا ژبان، بهروز وثوقی و آشنایان دیگری هم به ما پیوستند. در مورد منفردزاده محمداً صحبت خواهم داشت. فلورا شباویز را در روزهای قبل در کنفرانس، در اجرای نمایش نامه آخر (اثر تگ پورده ای نسیم خاکسار) به کارگردانی رحمانی نژاد دیده بودم. فلورا در «شرکت کتاب»، بزرگترین کتابفروشی ایرانی در امریکا، کار می کرد.

رحمانی نژاد خیلی دلخور و دلق بود و از کساد بازار نشاتر در امریکا شکوه داشت. و این شکوه ای است که هر صاحب دلد و صاحب نظری را بایسته است. در لس آنجلس جمعیت ایرانی زمانزد است. به قولی بیش از پانصد هزار ایرانی در آنجا (یا در کل کالیفرنیا) زندگی می کنند. اما از میان این جمعیت، اگر یک شب فقط پانصد نفر به دیدن تئاتری جدی یا جلسه شعرخوانی بیایند، اسباب دلخوشی و شادباش است. متأسفانه اکثریت قریب به اتفاق ایرانیان ساکن لس آنجلس، کسانی هستند - که به قول دوستی - پیش از انقلاب هم



دیدارهای خاص در لس آنجلس، شاعران و نویسندگان

پیش از هر کس، می‌بایست از بزرگوارها و مهربانی‌های خسرو دوامی نویسنده جوان ساکن لس آنجلس سخن بگویم. البته او آنقدر فروتن بود و هست که هرگز از نویسندگی خود چیزی به من نگفت. داستان کوتاهی از او در یکی از نشریات آنجا خواندم که ژرف و با ساخت خوب بود. اما ژرفتر و زلالتر از هر هنر او، هنر مهربانی و گذشتش بود. در تمامی بیست و پنج روزی که من در لس آنجلس و حوالی آن برنامه داشتم، او آهاریتمان خود را یکسره در اختیار من قرار داده بود و تنها در مهمانی‌ها و دعوتهای جمعی که دوستان به دیدن من می‌آمدند و بساط شعرخوانی و گفتگو داشتیم، در منزل خود حضور پیدا می‌کرده؛ یابرای رساندن مواد غذایی و غیره... دوست نویسنده و گرانمایه‌اش - و همشهری من - مهنوش مزارعی نیز در این میزبانی مهربانانه شریک بود. خسرو در سال قبل میزبان گلشنری نیز بود که هنوز با هم مکاتبه دارند. این دوستی و مهربانی چیزی فراتر از انجام یک وظیفه در برابر مهمان‌هاست. روحیه خسرو دوامی روحیه یک هنرمند و روشنفکر ایرانی با فرهنگ است که می‌کوشد در هر حال سهم خود را در حفظ هویت فرهنگی و هنری ایران ادا نماید. او مثل بسیاری روشنفکران و هنرمندان دیگر مشتاق دریافت خبرهای خوش و امیدبخش از جامعه نویسندگان و شاعران ایران است. کاش ما هم بتوانیم نصف او نیست به او و دیگر هموطنان دور افتاده‌مان احساس مسئولیت داشته باشیم. مهنوش مزارعی نیز داستان‌نویس خوبی است و من یکی دو قصه او را خواندم و پسندیدم

جناب نادر پور را هم در مکث میان دو برنامه دیدار کردم. من آن روز صبح برنامه نداشتیم و فقط محض حضور در سخنرانی او به دانشگاه کالیفرنیا رفتم و توقع داشتم که ایشان هم به جلسه سخنرانی من - که همان شب بود - بیایند، ولی چنان که انتظارش را داشتم - نیامد و من دیگر او را ندیدم.

ایرج گرگین دوست و همشهری قدیم من و رئیس سابق شبکه دوم تلویزیون ملی ایران، نیز ساکن لس آنجلس است و یک برنامه نیمساعت تلویزیونی را زیر عنوان «چشم‌انداز» صبح‌ها تولید و اجرا می‌کند که در سطح کالیفرنیا پخش می‌شود. ایشان دو جلسه مصاحبه با من داشتند و اندکی از شعرخوانی‌های مرا هم پخش کردند. همین‌جا بگویم که رادیو - تلویزیون در آمریکا دولتی نیست و هر ایالت هم شبکه‌ها و کانالهای خاص خود را

دارد و برنامه‌هایش را برای همان ایالت پخش می‌کند. چیزی که هست اغلب ایالتها برنامه‌های یکدیگر را می‌خرند و پخش می‌کنند. تنها رادیو صدای آمریکا (فارسی) در بیشتر مجالس شعرخوانی حضور داشت و برنامه‌ها را ضبط می‌کرد.

مجید نفیسی را هم دیدار کردم او را از «جنگ اصفهان» بیاد داشتم با شعرهای ساده و دلپذیر. هنوز نوحوان بود که شروع کرد. مدتها از او خبری و اثری نداشتم تا در لس آنجلس به هم رسیدیم. آثار زیادی منتشر کرده که اشعار پس از دوران سیاست‌زدگی‌اش بسیار زیبا و جذاب است.

پرتو نوری‌علا در واقع در آنجا گل کرده؛ شعرهای ساده و پر طراوتی دارد. آخرین و از دید من، بهترین اثرش زمزمین دیگر شد را به من داد. از زهرا طاهری و شعرش در بخش گزارش سان‌فرانسیسکو (برکلی) صحبت خواهم کرد.

سفر آمریکا

قرار بود از کالیفرنیا خارج شده باشیم، اما جاذبه خاطره‌ها و آدم‌های نازنین نمی‌گذارد. قبلاً گفتم که دیدارهای غیر مترقبه و پیدایی آشنایان سالهای دور در دیار غربت، غربت را شیرین می‌کند. البته قصد ندارم همه دیدارها را برای خرواندگان گزارش کنم، چون بعضی دیدارها بیشتر جنبه شخصی داشته و ارتباطی به شعر و ادب و مسائل هنر ندارند. هر چند در مورد همه آشنایان، تنها از نظرگاه شعری بوده که رغبتی و حرکتی به این سمت داشته‌اند. مثلاً در لحظات استراحت بین جلسات یا پیش از شروع جلسات کسانی مشتاقانه می‌آمدند و گرم می‌گرفتند که برای من بازآوردن تصویرشان از اعماق گذشته بسیار دشوار بود. زهره زرنگار، ساعتها پیش از شروع جلسه آمده بود تا مرا ببیند. او حتا در شهر دیگر (اورنج کانتی) هم آمده بود. معلوم شد در سالهای ۴۶ و ۴۷ در قزوین محصل من بوده. سالهایی که پادم می‌آید دانش‌آموزان سال آخر دو دبیرستان دخترانه «ثریا» و «شاهدخت» آن روزها روزهای پنجشنبه در یک کلاس جمع می‌شدند تا من شعر و ادبیات درسشان بدهم. تدریس که چه عرض کنم. بیشتر شعر خوانی بود. و چه اشتیاقی داشتند این سیه‌پوشان شکفته جان برای شعر. شاگردان قدیمی ریادی - چه بوشهری و چه تهرانی - در آنجا بودند که انگیزه دلخوشی‌های من می‌شدند

ادامه دارد



خواب صبحی و تبعیدی‌ها

منصور کوشان
نشر شیوا / چاپ ۱۳۷۰
۱۲۹ صفحه / ۸۰۰ ریال

«خواب صبحی» و «تبعیدی‌ها» دو داستان بلند است.

در «خواب صبحی» نویسنده‌ای مشغول نوشتن داستانی است و عامدانه ذهن خود را به سیلان و می‌دارد. با شخصیت‌ها حرف می‌زند، با آنها و فضای داستان هم حس می‌شود و بر اساس تجربیاتی که در واقعیت دارد و الگوهایی که به‌دست می‌آورد، مرحله به مرحله داستانش را پیش می‌برد. در واقع خواب صبحی چگونگی نوشتن یک داستان به زبان داستانی است و خواننده را با خصوصی ترین لحظات نویسنده و دنیای درونی‌اش به هنگام کار آشنا می‌کند.

«تبعیدی‌ها» سیلان ذهن تبعیدی‌ای است که پس از ماه‌ها تسنهایی در جزیره‌ای دور افتاده حکم آزادی‌اش را دریافت می‌کند. قاعدتا «او باید به دنیای متمدن باز گردد. اما تجربه‌ای که از اقامت اجباری در آن جزیره اندوخته و آن را به آزادی خویش در آورده چندان غنی است که میل به بازگشت به زندان بزرگتر را در او می‌کشد. حال تبعیدی آگاهانه در جزیره رحل اقامت می‌کند. به ویژه که در این فرصت تحمیلی عشق را نیز تجربه کرده است.

محمد مختاری

فرهنگ: تفاهم و تفاوت



فرهنگ را جابه‌جا و ارائه می‌کرده‌اند. تازه واردان پیش پندارهایی داشته‌اند که در شرایط متفاوتی میان‌شان رشد می‌کرده است. انسان به نوبه خود اقتصادی داشته‌اند که با مقتضیات محیط طبیعی و اجتماعی‌شان متناسب بوده‌است. نیازهایی احساس می‌کرده‌اند متفاوت با نیازهای ساکنان قدیمی که شاید می‌نوانسته مکمل آن‌ها باشد. پس تقاضای تازه به همراه اعضای جدید، هم به جامعه راه می‌یافته و هم حواستهای بوجامعه را تقویت می‌کرده است

تازه واردان نهادها و باورهای خود را به همراه می‌آورده‌اند. مجموعه احکام و ارزشها و آیینها و تشریفات و رسوم که در محیط پیشین از ضرورتهای زندگی‌شان محسوب می‌شده، لزوماً همانهایی نبوده که برای ساکنان خطه اشغال شده احترام‌انگیز بوده است بدین سان دو نمونه رفتار، دو رشته نهاد، دو مجموعه عقاید، همچون دو رقیب در برابر یکدیگر قرار می‌گرفته است. این رقابت شاید نه هر دو گزیده می‌همانده است که ترک رفتار سنتی، که احتساب‌ناپذیر می‌نموده، چندان هم پر مخاطره نیست. در همین برخوردها و کشمکشها آمیختگی‌ها و جابجایی‌ها و دگرگونی‌های متقابل آغاز می‌شده است

این جابجایی و آمیختگی میان رسوم و رفتارها و باورهای گوناگون، چندان بی‌رومید بوده است که حتا ایزدان یک آیین را نیز به دیوان آیین دیگر، یا برعکس، تبدیل می‌کرده است چنان که دیوان و اهریمنان در

فرهنگ توانایی خاص بشراست. هر جامعه بشری نشانگر نظام خاصی از این تواناییهاست. از این رو فرهنگها هم مختلفند و هم مشترک. عوامل و گرایشها و نشانه‌هایی آنها را از هم جدا می‌کند. عوامل و گرایشها و نشانه‌هایی آنها را بهم می‌پیوندد. درک همین ویژگیها و مشخصات است که نحوه ارتباط و تبادل و تأثیرپذیری فرهنگها را روشن می‌سازد و زوال و سنای حرکتی هر فرهنگ ملی را در کلاف به هم تنیده فرهنگهای بشری حفظ می‌کند.

ارتباط و تبادل فرهنگها، اقتضای درونی آنهاست. هم رشد و گسترش هر فرهنگ در محاورت فرهنگهای دیگر، به ادراک و رعایت این اقتضاها موقوف است، و هم تحول و دگرگونی آن از همین اقتضاها مایه می‌گیرد تاریخ بشر به اعتباری تاریخ روابط فرهنگی است. تاریخ تمدنهای مجاور است. فرهنگ همیشه واگیر بوده است هر جا که پدید آمده، در محیطهای محاور تأثیر نهاده است

البته این محاورتها و روابط در گذشته به مراتب محدودتر از امروز بوده است. اما اصل محاورت و رابطه و تبادل، همیشه برقرار و قطعی و مغتنم است. در گذشته مهاجرانی که با ساکنان قدیمی یک منطقه در می‌آمیخته‌اند، عاملی بوده‌اند که بنیاد بدعت‌ناپذیری و ترس از «نور» را در میان یک قوم دستخوش اغتشاش می‌کرده‌اند. امکان ترکیب جدیدی را در روان شناسی قومی فراهم می‌آورده‌اند. ارزشها و احزای ضرور و





زبان رمزی افسانه‌ها

م. لوفلر - دلاشو

جلال ستاری

توس / چاپ اول ۱۳۶۴

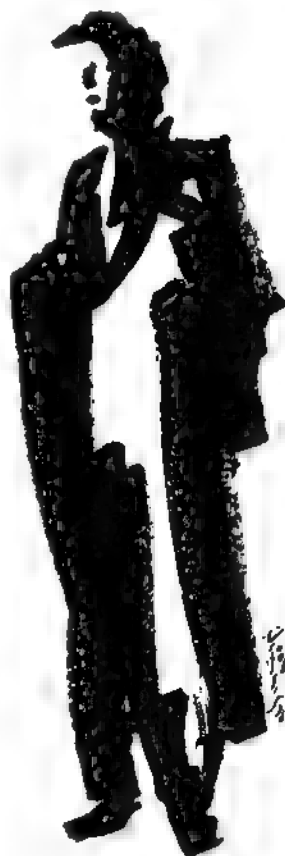
۱۵۴ صفحه / ۱۲۰۰ ریال

زبان رمزی افسانه‌ها کوششی است برای شروع و تفسیر رموز قصه‌ها و افسانه‌ها از دیدگاه مکتب روایت‌کاوی و روانشناسی آلفرد آدلر. مترجم در مقدمه کتاب این نکته مهم را یادآوری می‌کند که امروزه این دیدگاه که در سالهای دهه ۵۰ (میلادی) بارار گرمی داشته، رونق و اعتبار سابق را ندارد. با این همه نمی‌توان انکار کرد که این دیدگاه هنوز هواخواهان بسیار دارد. باید آن را شناخت، ریرا تا از همه روشهای تفسیر و قصه‌ها و اساطیر به درستی آگاهی نیابیم. مشکل می‌توانیم به بخشی در یاره آن‌ها حکم کنیم مترجم همچنین به منظور کمک به خواننده برای درک بهتر مکتب روانشناسی، ملخص سطرآت ژیلبر دوران را که یکی از صاحب نظران در این زمینه است در باب رمز و نماد و تفسیر انواع آن، در مقدمه کتاب گنجانده است. کتاب در هشت قسمت تحت عنوانهای احساس کمتری، احساس خیال‌بافی قوم، خیال‌بافی (ادبیات داستانی) و زندگی‌گی حسی، مضمون دسرد، مضمون مکان، مفرعات ادبیات، داستانی، از تاریخ تا افسانه، اساطیر قدیم و عصر جدید، تنظیم گشته است

الته این ارتباط گسترده و باگیر همچنان که نشان دهنده «تفاهم» فرهنگهاست، باید حتی الامکان نمایانگر «تفاوت» آنها نیز باقی بماند. همین «تفاوت و تفاهم» است که می‌تواند صنعت پرورش همگانی را نیز به حیطه ارزشهای گوناگون، در کنار تأیید ارزشهای کلی و عام، رهنمون شود. اما نگرانیها از آنجاست که اولاً تکنولوژی ارتباط در اختیار برخی فرهنگهای قدرتمندتر است از این رو تأثیر آنها را بر این ارتباط نمی‌توان نادیده گرفت پیدااست که در رابطه نابرابر یا نامتوازن، فرهنگی بیشتر و فرهنگی کمتر در اختیار دیگران قرار می‌گیرد.

ثانیاً دل مشغولیا هنگامی افزون می‌شود که پای برخی رسانه‌ها و سیاستهای سلطه‌گر جهانی، با سوداگریهای مخرب و انحصارگرایانه هم به میان می‌آید. و فرهنگ بشری از جمله فرهنگهای ملی را دستخوش اهداف غیر فرهنگی به ویژه اهداف سیاسی و تعاری می‌کند

هدایتی که بگاه‌های نحراری هبحان، حیر، هر، مد، سرگرمی، سیاست و... در سراسر جهان بر عهده



روایات ابرامی، ریر معوذ و تأثیر اندیشه‌های گوناگون، بازها به رنگهای دیگر درآمده‌اند امروز که عصر پیچیده و گسترده ارتباطهای همه حاسه است، مسئله مباحثت و معاشرت و آمیختگی و تحول فرهنگی صورت و معای دیگری یافته است. رابطه فرهنگها در موقعیتی ویژه، و نه آهنگی متفاوت صورت می‌پذیرد. همچنان که تحول و تبادل آنها نیز تابع همین موقعیت ویژه و آهنگ متفاوت است

در این موقعیت و آهنگ، ظریف‌ترین و نیرومندترین دستاوردها، با سریع‌ترین و فراگیرترین امکانات، پیچیده‌ترین و هماهنگ‌ترین تواناییهای بشری را به هم مرتبط کرده است هر آن ریر انتظار می‌رود که با اختراع وسایل فنی تازه‌ای، کیفیت ارتباطات به مراتب متفاوت‌تر شود

به همین سبب فرهنگ شاسان امروز از نوعی «صنعت پرورش همگانی» سخن می‌گویند که رسانه‌ها به ویژه از طریق ماهواره‌ها حامل آنند. و در حال گسترش به همه جهان است

از این راه انتظار می‌رود نوعی شگرف در دل یک نظام متحدکننده پدید آید که در دراز مدت نمودار ظرفیتهای بیکران تمدن معاصر است. اگر چه در کوتاه مدت نیز نگرانیها و دل مشغولیاها بیشماری را دامن می‌زند.

این گونه رابطه را می‌توان به رابطه گرایشهای مختلف فرهنگی درون یک فرهنگ ملی تشبیه کرد. فرهنگ ملی در عین تجانس نهایی خود، در درون نامتجانس است. گرایشهای گوناگونی دارد. زیرا در هر جامعه گروه‌بندیهای مختلف با ارزشها و ارزش‌گزاریهایی متفاوتی موجود است. در فرهنگ جهانی هم، گرایشی به یک نحاس کلی (الته در دراز مدت) دیده می‌شود که در دل خود از حضور گرایشهای مختلف خبر می‌دهد. هر یک از این گرایشها نمودار فرهنگی ملی است. رشد سریع و همه حانه فرهنگ نو در جهان، عامل تحول و حایحایی فرهنگهای مختلف است. تفاهم فرهنگهای مختلف در عین تفاوتشان، سرنوشت جهانی دهکده جهانی فرهنگ است

از این رو تحول فرهنگهای ملی، با توجه به تواناییها و اقتضاهای فرهنگ جهانی، اتفاقی است که مدنهایست افتاده است و به نظر می‌رسد که بازگشت‌پذیر نیست هرگونه مقابله با آن نیز به معنای دیوار کشیدن به دور خود، و محروم شدن از دستاوردها و تواناییهای بشری است

طبل آتش

علی اصغر شیرزادی



علی اصغر شیرزادی

نشر: نی

چاپ اول / ۱۳۷۰

۴۱۴ صفحه / ۲۵۰۰ ریال

از علی اصغر شیرزادی پیشتر مجموعه داستان هریبه و افاقیا (۱۳۶۶) منتشر شده است. او تا قبل از انتشار این مجموعه از چهره‌های مطبوعاتی کشور به شمار می‌آمد و حالا با انتشار رمان طبل آتش جزو رمان‌نویسان دهه شصت محسوب می‌شود.

طبل آتش از نظر مضمون و محتوا در زمره رمانهای اجتماعی سیاسی قرار دارد. در این فایل ما با روستایی نویسان که شاخص‌شان محمود دولت‌آبادی، علی اشرف درویشیان و ... و شهری نویسان، مثل بزرگ علوی، احمد محمود و ... روپرو هستیم که اگر دقیقتر شویم، در یک رده بندی شکلی، اجتماعی سیاسی - نویسان شهری خود به سه شاخه عینی نویسان، ذهنی نویسان و عیبی ذهنی نویسان تقسیم می‌شوند.

طبل آتش مثل اغلب آثار این دهه (که نویسندگان موسوم به نسل سوم، نامیده می‌شوند) در مرز بین عین و ذهن، قوام یافته است تا از حوادث رمانه عکسبرداری و گزارش صرف تهیه نکرده باشد. رجعت به گذشته و داستان را تودرتو گفتن در پاره‌ای از فصلهای رمان طبل آتش حوش نشسته است.

م. محمد علی

گرفته‌اند، به رغم امکاناتی که در اختیار عموم می‌گذارد، در تخریب ارزشها، همشکل شدن افکار عمومی، ایجاد هیجان مصنوعی، اشاعه عرف تبلیغاتی، دامن زدن به ابتهال و پوچی و پوچ انگاری و ... نیز مؤثر است. پیداست که اگر مؤسسات فرهنگی ملی و بین‌المللی با اهداف آموزشی و پرورشی، به ایجاد نظام عظیمی از رسانه‌های همگانی، یاری می‌رسانند و تکنولوژی ارتباط در اختیار تمام فرهنگها قرار می‌گرفت، نتیجه این «پرورش همگانی» یا آنچه هم اکنون به رهبری بنگاه‌های تجاری - خبری - تبلیغی انحصاری پدید آمده است، متفاوت می‌شد. هم امکانات بشری در غلبه بر دشواریها و در جهت سامان یافتن زندگی بهتر به همه سوری جهان منتقل می‌شود، و هم نابسانیهایی اجتماعی و بحرانهای ارزشی و غیره بر همه‌جا تأثیر می‌گذارد. به هر حال در این اوضاع، هم دستاوردهای فرهنگی معاصر همگانی می‌شود، و هم به ارزشهای فرهنگی ملی آسیب می‌رسد. همین بحرانهای آسیب‌ناست که بسیاری از فرهنگها و حایمه‌های پیرامونی را به چاره‌جویی واداشته است. و پیش از هر چیز از گسترش ارتباطات به وحشت افکنده است.

این چاره‌جوییها از یک سو متوجه حفظ ارزشهای ملی است. و از سوی دیگر مگران اشاعه ارزشها یا ضد ارزشهایی است که از سوی نهادهای تبلیغی و نهیجی سراسری تحمل می‌شود.

نزدیک به صد سال است که فرهنگ ملی، با ضرورت دوسریه «تفاهم و تفاوت» درگیر شده است. از یک سو در پی تجهیز به تجربه‌ها و تواناییهای بشری است و از سوی دیگر، در اندیشه حفظ شخصیت و غای تجربی خویش.

در این صد ساله که دوران گذار را می‌گذرانده‌ایم، هم از محدودیت‌های فرهنگ دیرینه و سنتی خود باخبر شده و در رنج بوده‌ایم و هم از امکانات و مقدورات فرهنگ جهانی به شوق می‌آمده‌ایم. همه تلاش و کوشش و اندیشه و ساز و مان نیز بر سر این بوده است که استقلال ملی خود را در عرصه پیچیده و گسترده ارتباطات پاس داریم. در هر دوره نیز گرایشهایی در الویت قرار می‌گرفته است و ما را به گونه‌ای از رابطه فرا می‌خوانده است. ما این مهم عملی شود

از دوران مشروطه تاکنون متأسفانه هنوز قادر شده‌ایم به این حواست ملی خود جامه عمل بپوشاییم. هر رمان که طرحی در افکندیم با دشواریها، نارسایها، انحرافها و عوامل گوناگون باردار شده داخلی و خارجی مواحه

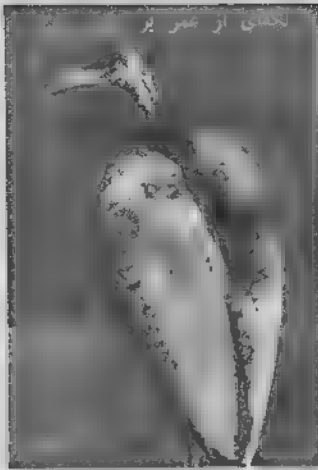
شده‌ایم. انگار هر چه فرهنگ جهانی نیرومندتر شده، مانا توان تر شده‌ایم. نه تفاوتمان را به درستی حفظ کرده‌ایم و نه به تفاهمی اصولی دست یافته‌ایم. نه به صورت قدیم خود باقی مانده‌ایم و نه به شکل جدید دنیا در آمده‌ایم حاصل وجودی مان تلفیقی بوده است از آنجا و اینجا. از گذشته خود و اکنون دیگران. از سنت و نو. در حقیقت تلفیقی از نه آنجا و نه اینجا. چیزی مانند شتر گاو بلنگ، که ناهمسازی و ناسازگاری از ریخت و قیافه‌اش می‌بارد. داد می‌زند که قامتی ناساز و بی‌اندام است

این تلفیق که از کنار هم گذاشته شدن عوامل کاملاً نامتجانس و ناهمخوان و ناهمزمان خبر می‌دهد، همواره گروه یا گرایشی را در رنج می‌داشته است. سیاستهای فرهنگی مختلف نیز در جهت حل یا تعدیل یا پوشاندن مشکل بارها و بارها مطرح شده است. اما هنوز هم به رغم گسترش و استمرار ماجرا بر سر خط آعازیم.

نگاهی به زندگی روزمره اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، و عرف و عادات و رسوم و اخلاق و منشها و روشهایمان نشان می‌دهد که هم در زندگی فردی، و هم در زندگی اجتماعی، گرفتار این دوگانگی و آمیختگی ارزشهایمان این آمیختگی اکنون یک واقعیت تاریخی است. هرگونه تلاش برای درمان عارضه‌هایش نیز نمی‌تواند اصل آن را نادیده انگارد. و با اراده گرایی در پی حفظ صورت ناب یک گرایش برآید. در این صد ساله دو گونه بسیار مشخص و متفاوت فرهنگی، ذات کلی و حرکت ملی ما را معین می‌کرده است. دو گرایش متفاوت یا متخالف، باری به هر جهت در دل هم و همراه هم، یا در کنار هم تداوم یافته‌اند. به همزیستی دشوار خود ادامه داده‌اند. گاه بر سر سنیز یا هم بوده‌اند، و گاه با درک آشتی ناگزیر، در پی تحمل هم برآمده‌اند.

اما در این گرفتاری یک مسئله تقریباً قابل توجه و تشمیع است. و آن فرق میان فرهنگ و سیاست، و اقتضاها و سلوک این دو، در برخورد با ارزشهاست. یعنی فرق میان روش برخورد دو فرهنگ با هم، و روش برخورد سیاستهایی که در این صد ساله بر روابط و شیوه تبادل و سلوک این دو فرهنگ مسلط شده یا آن را متأثر می‌کرده است.

۱- برخورد دو فرهنگ در کل جامعه و زندگی فعال اجتماعی، بنا به ضرورت و نیاز اجتماعی و تاریخی و ... بر اساس تبادل ارزشها و توانایها و گزینش متناسب با رشد و اعتلای زندگی بوده است. به همین سبب نیز اگر چه این دو گرایش از لحاظ تاریخی نا همزمانند، از هم جدا نمانده‌اند. اگر چه به ترکیب مطلوب نرسیده‌اند، به هم ممزوج شده‌اند. حتی می‌توان گفت تا حدودی به



لکهای از عمر بر دیوار بود

احمد رضا احمدی
انتشارات نوید شیراز - چاپ
اول ۱۳۷۲
۲۵۵ صفحه / ۲۷۰۰ ریال

مجموعه‌ای است از تازه‌ترین سروده‌های شاعر نامدار معاصر، احمد رضا احمدی که با بیانی ساده و شفاف از رویاهای خود می‌گوید، رویاهایی سرشار از قطار، سنتور، ابر، باران، باغ، دریا، بام و مرگ با حضوری حیره‌کننده و مکرر، زبان احمدی در این مجموعه نیز زبانی است مسهل و مستع، همراه با حسارتهایی که از ویژگیهای شعر اوست. شعری ساده و در عین حال غافلگیرکننده. سادگی کلام، عناصر، اشیاء، اتفاق‌ها، حرف‌ها، آرزوها، رویاها، زندگی و مرگ، یعنی همه آن چیزها که در شعر احمدی حضور می‌یابند، از ویژگیهای اصلی شعر او، به ویژه در این مجموعه است. همین عناصر و چیزهای ساده اما، در شعر او، طوری کنار هم قرار می‌گیرند که خواننده خود را در دنیای متفاوت، ناشناخته و شگفت‌انگیز حس می‌کند.

حافظ موسوی

معاصر، بارها سبب دشواریها و گرفتاریهای مضاعف شده است. این یک سویه برخورد کردنها، غالباً یا بر «حذف» بخشی از فرهنگ و ارزشها مبتنی بوده است، و یا بر «تحمیل» یک روش و منش اجتماعی و عرفی و عقیدتی و سیاسی و... منکی می‌شده است. پداست که نه سیاست «حذف» یا کارکرد فرهنگ همخوان است و نه سیاست تحمیل. به همین سبب نیز در همین یکصدساله، بارها شاهد مقاومت مردم و ارزشها و نهادهای فرهنگی جامعه در برابر آنها بوده‌ایم. حذف و تحمیل حاصلی جز تحریب، محدودیت، تضعیف فرهنگی، بحران و... نداشته است. مختصات و مشخصات فرهنگ ملی، نه با تحمیل یک عقیده و مسلک و عرف و سیاست و اخلاق و رفتار و... در یک دوره کوتاه، از میان می‌رود، و نه با اتخاذ چنین روشها و گرایشها و سیاستهایی پدید می‌آید. تعدیل یا تحول مشخصات و مختصات فرهنگی هم تدریجی و بطنی است و هم در مجاورتی مستمر و مداوم میسر است. حتا برخی از حقایق دنیای معاصر نشان می‌دهد که فرهنگهای ملی در شرایط ناسازگار مستمر نیز به حضور و هستی خود ادامه داده‌اند. چنان که هفتاد سال حکومت شوروی، مسئله ملیت را همچنان به صورت یک معضل قابل بررسی، از آغاز قرن به پایان قرن انتقال داد.

این واقعه نشان داد که به رغم امکانات صنعتی و برنامه‌های توسعه، و تأکیدهای مستمر تبلیغی و عقیدتی، و اشاعه عرف متحدالشکل، و تأکید سیاسی بر تحقق فرهنگی یکپارچه، باز هم بسیاری از مختصات و مشخصات قومی و فرهنگی این ملیت، همچنان متفاوت باقی مانده است. پا دست کم چنانکه انتظار می‌رفته دگرگون نشده است.

تاریخ فرهنگی سرزمین خود ما نیز نشان داده است که هم زبان و موجودیت فرهنگی ما در تحمیلها و نهادهای گوناگون هزارساله برقرار مانده است، و هم بارها اقوام مهاجم، که به ویژه از فرهنگ فروتری برخوردار بوده‌اند، به دستاوردها و تواناییهای فرهنگی ما گرویده‌اند. همچنان که مختصات و مشخصات اقوام مهاجم نیز غالباً به رنگ و بوی فرهنگ ملی ما در می‌آمده است. از این رو به رغم سیاستها و برنامه‌های حذف و تحمیل و تبلیغ و تهدید، می‌توان گفت تحول و تعدیل متقابل فرهنگها اولاً به زمان و مجاورت طولانی نیازمند بوده است. ثانیاً به نیازهای مستمر و ضرورت‌های بنیادی ماکول می‌شده است. ثالثاً در شرایط یاد شده نیز هرگونه تحولی در گرو آزادی انتخاب و تبادل بوده است. رابعاً مختصات و مشخصات فرهنگهای ضعیف معمولاً به فرهنگهای قومی می‌گراییده است.

حضور هم عادت کرده‌اند. یکی تبلور گذشته ما بوده است، دیگری چشم‌انداز و انتظاری از اکون‌مان. هیچ خط فارقی یکباره آنها را از یک جای معین و دلخواه برش نرده و از هم بر حذر نداشته است. برخی از ناهماهنگیها و نارساییهای دو گرایش در حال تعدیل بوده است. آنچه باید فراگیر می‌شده، فراگیر شده است آنچه باید محدود یا وانهاده می‌شده، محدود و وانهاده شده است. حاملان اصلی فرهنگ که مردمت، به تجربه و عمل و به تدریج و به اقتضای بقا و اعتلای زندگی، هر آنچه را ضرور و ناگزیر می‌یافته‌اند بر می‌گزیده‌اند. خواه از این گرایش، و خواه از آن گرایش، کم نیست ارزشهایی که در سابقه و سنت فرهنگی ما وجود نداشته، اما از گرایش جدید اخذ شده است. و ملکه ذهنا و رفتارها و عملکردها و آرزوها و آرمانها و اندیشه‌ها شده است. به صورت تحریر شخصی و روان شناسی اجتماعی درآمده است.

در این تبادل، گاه دو طیف فرهنگی فقط از لحاظ صوری مجزا می‌نموده‌اند. وگرنه غالباً بخشهای متعلق به هر طیف، از مشخصات طیف دیگر نیز بهره‌ور بوده است. برخی از اجزای هر یک، در اجزای عرفی و اخلاقی و ارزشی افراد جامعه مشترکاً متجلی بوده است. گویی دو گرایش در عین تضاد، در درون زندگی و افراد به هم می‌گراییده‌اند. و در گشتها و روشهای فردی و اجتماعی زندگی با هم و در کنار هم متجلی می‌شده‌اند. از این رو نمی‌توان گروه‌ها و افراد جامعه را به طور درست به یک طیف منسوب کرد، و از تأثیر طیف دیگر جدا انگاشت. اگرچه بخشی از سنتی‌ترین افراد یا گروه‌های اجتماعی هنوز به طور عمده، یا در بحث عمده‌ای از سلوک خود در گرو گرایش قدیمند. همچنان که بخشی از متعددترین افراد یا گروه‌های اجتماعی نیز به طور اساسی و عمده‌ای از ریشه‌های ارزشی ملی و فرهنگی ایرانی جدا افتاده و سر تا پا به اخذ تمدن فرنگی گراییده‌اند.

۲- اما مشکل سیاستها در این صد ساله، این بوده است که غالباً با اقتضا و کارکرد فرهنگ هماهنگ نشده‌اند. طرح و برنامه خود را، که اساساً مبتنی بر منافع بخشی از جامعه بوده است، به کل فرهنگ نیست می‌داده‌اند یا که بر ستمگیری آن تحمیل می‌کرده‌اند. یا می‌خواستند روند تبدیل فرهنگ قدیم را به فرهنگ جدید تسریع کنند و یا می‌کوشیده‌اند فرهنگ قدیم را از حیطة تأثیر فرهنگ جدید بر کنار دارند. می‌خواستند یکباره و اراده گرایانه یک رفتار یا ارزش یا رسم و... را جایگزین رفتار یا ارزش یا رسم قدیم کنند. با خشامه‌ای ارزش قدیم را مبعوع کنند و ارزش جدید را رواج دهند. یک سویه برخورد کردن با موجودیت آمیخته فرهنگ



ستاره و عقاب

ا. هنری

بوگر حکیم

مترجم / چاپ اول ۱۳۷۲

۱۰۶ صفحه / ۱۲۵۰ ریال

ستاره و عقاب مجموعه چند داستان است با عنوان‌های:

«در فیت خانم خانه»، «پس از بیست سال»، «دستی که دنیا را به خشم در می‌آورد»، «راه‌هایی که انتخاب می‌کنیم»، «سویی و پلیس‌ها»، «جف پتر مغناطیس انسان‌ها»، «همدردی»، «ستاره و عقاب»، «خونهای رئیس قبیله»، «پرونده شماره ۲۶۹۲».

ا. هنری یکی از مطرح‌ترین نویسندگان داستان کوتاه در آمریکا است که سبک و قالب جذبدی در داستان کوتاه بوجود آورد. نثر هنری روان است و بیرونی تخیل و مهارتش در نویسندگی، خواننده را به شگفتی وامی‌دارد.

در این مجموعه او با تصویر تاریخی دل‌نشین و گیرایی راه و روش زندگی و گذران اوقات مردم اوایل قرن بیستم ایالات متحده را بازگو می‌کند. پایان داستانهای او را خواننده با حدس و گمان می‌تواند پیش‌بینی کند، همگی ناگهان و بطور نامسطره تمام می‌شود و از اسرار و جذبه شرمی دارند.

علی میانکلی

نظکر / دوره نو ۵

است پرهیز می‌کند. از هر رویکردی که مانع تحلیلی گونه‌گونی فرهنگ و تفکر و حصراناسایی است دوری می‌جوید.

استقلال و استحکام فرهنگی باید فارغ از تأثیر و تأثرها و دستورالعملهای تبلیغاتی روزمره پژوهش و بررسی شود. همه عوامل دخیل در آن باید ارزیابی و باز سنجی شود. باید با تعمق و تحلیل و تشخیص همه حاسه، به شایسته موانع و ماریات عوامل یاری کننده پرداخت. حال آن که تبلیغات به معنی بسط تأثیر است. حایبی برای تأمل و بحث انتقادی باقی نمی‌گذارد. به معنای گردنهای آبی یا تأثیر گذاشتن از طریق تکرار و تهنیت وابسته است. و مهم‌تر از همه، اقتصادها و سمنگ‌ریهای خود را «سیاستها» اخذ می‌کند. در نتیجه روزی با شدت هر چه تمام‌تر مسئله را مطرح می‌کند و روزی به هر وسیله آن را به فراموشی می‌سپارد.

به هر حال درد استقلال فرهنگی، هم‌اکنون نیز فغان و خروش بخشی از جامعه را برآورده است. که از «تهاجم فرهنگ بیگانه» هشدار و زنگار می‌دهد. پیداست که بخشی از این فغان و خروش از سر دردی دیرینه و عمیق است که ناظر به استقلال و اعتلای فرهنگی است. نشان نگرانی از محوم عوامل باز دارنده و روابط تخریبگر است که نوعاً نیز غیر فرهنگی است. اما آنچه سبب ابهام مسئله می‌شود این است که در این خروش و درد نه سختی «تهاجم» با فرهنگ تعریف می‌شود نه حوزه «تهاجم» به‌درستی ترسیم می‌شود؛ نه عوامل مهاجم به تمامی شناخته یا ارزیابی می‌شوند، و نه راه چاره که غالباً در هیاهوی تبلیغات گم است، مشخص می‌شود.

براستی محک و معیار استقلال فرهنگی چیست؟ چگونه می‌توان به برقراری «تعامه» و حفظ «تفاوت» فرهنگی در ارتباط همه جانبه و گسترده معاصر یاری کرد؟

برای آن‌که به پاسجهای قانع کننده‌ای دست یابیم، من دنباله بحث را در طرح این گونه ضرورتها پی می‌گیرم: استقلال فرهنگی اولاً در گرو بسط تفکر انتقادی در جامعه است. ثانیاً موکول به حضور و فعالیت آزادانه همه گرایشها و گونه‌های فرهنگی و لایه‌های مختلف ذهنی و اندیشگی جامعه است.

ثالثاً وابسته به افزایش قدرت خلاق و توان و غسای فرهنگی جامعه است.

با چنین روش و منش و گرایشی در درون جامعه است که می‌توان به راه‌های حفظ «تعامه» و تفاوت با بیرون جامعه‌اندیشید، و با نفی هر نوع وابستگی در هر زمینه از فرهنگ جهانی بهره‌ور شد.

اکنون باید دید این الزامها و ضرورتها در موقعیت فرهنگی ما چگونه رعایت می‌شود.

مجموعه این حقایق نشان می‌دهد که این فرهنگها نیستند که مهاجمند، بلکه اساساً سیاستها و تبلیغات مربوط به آنهاست که با «تهاجم» سازگار است. سیاستها چه با تهاجم و چه با انفعال، سبب تخریب و تسلیم فرهنگها، یا مقابله و خصومت میان ملها می‌شوند. منطق فرهنگ این است که آب گودانش را پیدا می‌کند و به هر صورت که مقتضی باشد، تبادل و تفاهم برقرار می‌شود. یک توانایی برتر جای توانایی فروتر را می‌گیرد و در این حایگزینی خود نیز متحول می‌شود.

درست است که استقلال فرهنگی، یک مسئله سیاسی نیز هست، اما عین سیاست نیست. به همین سبب باید آن را از عوارض و روشها و ابزارهای سیاست زدگی برکار داشت.

یکی از اختلافهای اساسی فرهنگ و سیاست، در روش و منش استقرار و گسترش آنهاست. فرهنگ از طریق «ترویج»، به تدریج مستقر می‌شود و گسترش و عمق می‌یابد. حال آن که سیاست از راه «تبلیغ» به انگیزشهای آبی و تأثیرهای همگانی در سطح چشم دوخته است. از این رو بازسنجی فرهنگ از تبلیغات یک ضرورت ملی است.

درد استقلال فرهنگی، یک طرح تبلیغاتی نیست، که با برانگیختن احساسات عمومی بتوان به درمانش پرداخت. استقلال فرهنگی نیازمند چاره‌جوییهای اندیشمندانه و گزینشهای آگاهانه است. با لشکرکشی و نهیج شور و عاطفه همگانی، و تبلیغات روزمره و دامن زدن به غرور انگیزشها و غریب و خروش و اشتلم و جنجال پدید نمی‌آید.

کسانی که به عمد یا به سهر همه چیز را در تبلیغات و نهیج احساسات، و ذریانگیختن بخشی از جامعه علیه بخشی از فرهنگ خلاصه می‌کنند، باید توجه داشته باشند که در تاریخ، تنها حکومتهای توانا برنده‌اند که می‌خواسته‌اند فرهنگها را به تبلیغات تبدیل کنند.

این گونه حکومتها به کنترل و مابیل سنی الزام و اجبار قانع نبوده‌اند. بلکه در پی کنترل سراسری اندیشه‌ها بوده‌اند. در پی همشکل کردن تفکر بوده‌اند. در پی پوشاندن لباسی متحدالشکل به قامت فرهنگ بوده‌اند. به همین منظور به جاد فرهنگ محوم می‌برده‌اند. از هر راه می‌کوشیده‌اند فرهنگ را به تبلیغات خود بدل کنند. تا هم عرصه فرهنگی به همان چیزی بدل شود که خود می‌طلبیده‌اند و برای مقاشان ضرور بوده است و هم از تأثیر و نفوذ و تبادل و روابط فرهنگها درمان نمانند. و این چیزی جز استعمال یک فرهنگ با تهاجم بر ارزشهای آن نیست.

حال آن که حکومتهای ملی که برآستی دلسوخته فرهنگند، از هر فعالیتی که سبب حوار شدن اندیشه

گزارش به نسل بی سن فردا

بررسی شعر امروز

۲

چیزهایی را پشت سرهم می‌چیند و چیزی را از طریق فرم شعر که وسیله‌ای برای غیرانرماتیک کردن شعر و در واقع عادت زدایی از نحو زبان است، دگرگون نمی‌کند. شعر از بیان عادی و فهرست‌وار و کامل و عادی شروع می‌کند و می‌رود تا ته، به همین دلیل این نوشته را گذاشتیم توی گیومه. این شعر نه تنها با معاد آن مقدمه‌ها نمی‌خواند، بلکه عملاً همان چیزی است. البته سطح بسیار پایین آن چیز - که با آن مخالفت می‌کند. یعنی این «شعر» فاقد «نیت‌مندی هنری» است. و به همین دلیل، در واقع شعر نیست.

مسئله دیگر این که کلمات یک شعر آیا معنای خود را می‌دهند، یا معنای دیگری را؟ در نثر زبان وسیله انتقال معنی است. در شعر، زبان موضوعیت پیدا می‌کند به عنوان موضوع اول، و اولویت با خود زبان می‌شود یعنی در زبان نثر، زبان پس از ارائه معنی، نقش خود را تمام شده اعلام میکند. در شعر زبان نقش اصلی را بازی می‌کند، به همین دلیل لوحات خارجی را به حداقل می‌رساند و در واقع «ارحاعی» به خود می‌شود. کلمات، به قول «موکاروفسکی»، آیه یکدیگر می‌شوند، در حالیکه در نثر آیه‌های معناها آن سوی خود زبان بودند. ما این حالت را در «شعر» آقای محیط نمی‌بینیم کلمات به خارج از خود «شعر» سفر می‌کنند و در آنجا معناهای دورازهمی را به ذهن خواننده می‌رساند، ولی خواننده را مجذوب درون شعر نمی‌کنند. یعنی در این شعر آقای محیط، هم کلمات و هم معانی زاید به نظر می‌رسند. به همین دلیل نوشته هم به صورت سه شعر در می‌آید و هم به صورت شبه نثر. حذف عامل ارجاع درونی کلمات به یکدیگر، یکی از این نوشته سلب شعریت می‌کند. از سوی دیگر، صدای معمولی کلمات در زبان شعر کافی نیست. یعنی علاوه بر میان، وسایل ایجاد صوت در کلمات زبان شاعرانه باید به رقص در آید، یعنی علاوه بر بیان زبانی که هم در نثر صورت

۶. در «شعر» پانزده صفحه‌ای هنوز نیاموخته بودیم حلد اول مجموعه شعر، به دقیقه اکنون ما شعر را توی گیومه می‌گذاریم، فهرستی از اشخاص، اشیاء، حالات و حرکات داده می‌شود، بی آنکه شعر بوجود آید. بند اول شعر نمونه این «فهرست وارگی» است: «بوی خار شتر و شیرخشت / بوی درمنه و پسته پوست / بوی خیزانی بهارهای نیمه‌جان / بوی آشنای سفره‌های ناشتا / عطر بیات نان سرمازده / و آواز پگاهی «چل مردان» / با فافله‌اش از قیج و کتیرا...» و ادامه آن «انافهای فاجعه، / چشمان کبود افیون / گونه‌های بیدار خواب / میزهای نحوا / نیمروزهای حمیازه / و ادامه آن: «مردی و محله‌هایش / مردی با جعبه خاکستری رادیر / مردی می‌آمد و / با دستانش از نعصب و تردید / جاده‌ها را می‌برید. / مرد باستانی فردا / و زنی بکه / مهی رقیق - / که خموشانه پاس می‌داده / جان را. / دستان ماه / بوی کال کاهگل داشت / لیان خشک ستاره‌ها زخم می‌زد / بر پوست ترک خورده بلوغ / عشاقواهای ممتنع / غزل می‌سرود / بر حواشی مثلثات / جهان کروی نبود / خط مستقیم مدرسه / خط مستقیم خانه به مدرسه / خط گچ / دور مسدود حافظه خسته / دوران اشیائی / که در نقطه صفر پایان می‌یافتند / و می‌توانید همین طور ادامه بدهید تا ص ۱۱۵ حلد اول. هر «/» علامت، یک سطر از شعر آقای دکتر احمد محیط است. بطور کلی هیچ‌گونه شکلی بر تقطیع سطرها، جز اینکه هر عبارت یا احیاناً جمله قرار است یک سطر را به خود تخصیص بدهد بر نوشته حاکم نیست، یعنی نحو جمله، دستور تقطیع شعر است. و این ربطی به شعر ندارد. شعر باید تقطیع خاص خود را بیاورد. وقتی آن تقطیع خاص آمد، گرامر شعر بر گرامر زبان غالب می‌شود؛ در واقع فرم شعر حاصل فرم - زدایی نحو ساده زبان است، بی آن که فرم‌زدایی از این دست مانع کامل حضور آن نحو اولیه شود یعنی آقای دکتر محیط به صورت انرماتیک



آواز ارغوانی

بیشه
سوز



آواز ارغوانی بیشه

صفورا نیری

توس / چاپ اول ۱۳۷۱

۸۴ صفحه / ۸۰۰ ریال

نیمی از عناوین شعرهای نیری از طبیعت گرفته شده‌اند؛ درخت، برکه، نیلوفر، تندر، برگ‌های روشن افرا، آبشار... به همین سیاق تمامی تصاویری که می‌دهد، با معنود نمادهایی که می‌سازد، درباره طبیعت است. فصل شعرها بهار است و بیشتر ماه اردیبهشت و زمان بر اساس واقعه‌ای طبیعی می‌یابد؛ طلوع، ظهر، غروب، شب اما خیال‌انگیزتر است و سراینده چند شعر را به توصیف آن اختصاص داده است.

نیری در طبیعت بیشتر لطافت و صفا می‌بیند بحث آخر شعر نور، تاریکی را بدر حشوت‌هایی است که شاهد بوده

دستانش را بست

ماسد بال‌های سیاه پریده‌ای

موحش

تاریکی

یکباره ریخت بر سر عالم.

بی‌رحم

بی‌حاجت کلام

با یک اشاره

به نور و نهال و سافه و برگ و

جوانه

گفت:

تمام.

می‌گیرد و هم در شعر، باید زبان شعر را طریق ارگان‌های ایجاد صدا، صدا دار شود. یعنی مسئله‌ای به نام «صدا دار کردن» (articulation)، علاوه بر بیان (expression) مطرح است. نوشته آقای دکتر محیط بکلی فاقد بیان صدا دار است به همین دلیل در این نوشته، نه آوا مطرح است نه لحن، نه موسیقی، نه ریتم و نه خوش‌آوایی. علاوه بر این، فرم در شعر جدید - هم در جهان و هم در ایران امروز - از جابه‌جایی زمانی استفاده می‌کند، به این معنی که درست است که تکه‌ای از شعر، مکمل تکه دیگر آن است، ولی در ضمن، قطع کننده زمانی آن نیز هست. یعنی موقعی فرم بوجود می‌آید که چندین بن‌مایه [موتیف] هر کدام متعلق به یک میدان تصویری جداگانه، و متعلق به زمان‌ها و مکان‌های مختلف، یکدیگر را قطع کنند، در یکدیگر تداخل کنند، از یکدیگر منشعب شوند، و با حس تقارب و تجمع به سوی یکدیگر بشتابند تا از ترکیب آنها، کمپوزیسیون شعر حاصل شود. شعر پانزده صفحه‌ای آقای دکتر محیط فاقد چنین کمپوزیسیونی است. این جابه‌جایی زمانی و مکانی، در شعر بلند، مسئله طرح و توطئه شعری را پیش می‌کشد و آن این که زمان افقی و مکان استمراری به سود جابه‌جایی زمانی و مکان‌های متقاطع مختلف، از صحنه خارج می‌شوند، و شعر از محتوای طبیعت فاصله می‌گیرد و با فرم پیدا کردن، صاحب خانه مستقل و اهل بیت شعری مستقل می‌شود. این نیز در نوشته آقای دکتر محیط دیده نمی‌شود. علاوه بر این، واژگان شعر را به دو صورت مطالعه می‌کنیم. محتوای ایستایی، معنای آنها را به طرف واقعیت می‌کشاند، و محتوای پویایی، معنای آنها را به طرف بافت ارجاعی و یا درون ارجاعی واژه‌ها می‌کشاند. به این دلیل، دومی دینامیک خوانده می‌شود که معنا و صوت کلمه در ارتباط با کلمات دیگر، در ارتباط با ترکیب با کلمات دیگر، در ارتباط با کل واژگان متجید می‌شود، نه جدا از آنها و در ارتباط با کل واژگان ایستا و بیرون شعری زبان. «موکاروفسکی» در مورد ساختار معنی شناختی واحدهای کلامی شعر، طرحی دارد که ما آن را در این جا می‌آوریم و شرحش می‌دهیم. بهتر است ساختار معنی شناختی جمله را بشناسیم بر سه اصل تکیه می‌کنیم: ۱) یک زنجیره معنی شناختی را به عنوان جمله می‌شناسیم. کلمات در کنار هم قرار می‌گیرند و یک واحد معنی شناختی درست می‌کند. اصل دوم را اصل انباشتگی معنی شناختی می‌نامیم، و طرح آن را می‌کشیم.

a b c d e f
a b c d e
a b c d
a b c
a b
a

در حالت افقی b بعد از c، c بعد از d، d بعد از e، e بعد از f و f بعد از c قرار گرفته است. یعنی وقتی که به b می‌رسیم، ه در ذهنمان قرار گرفته است، خواه خواننده باشیم، خواه شنونده. وقتی که به f برسیم، همه آن واحدهای انتقال معنی شناختی در ذهنمان قرار گرفته است. در حالت افقی سر و کار ما با واحدهای انتقالی به صورت بی در پی است؛ و در حالت عمودی، سر و کار ما با انباشتن معنی شناختی واحدهای انتقالی در عمق یکدیگر. آن ارجاع پذیری به خود و ارجاع ناپذیری به خارج از شعر، دقیقاً در این اصل مسلم معنی شناختی است. اگر در گذشته به شعر مشکل می‌گفتند: المعنی فی بطن شاعر، حالا می‌گوییم: المعنی فی بطن شعر. مسئله آگاهی واقعی به شکل درونی از اینجا ناشی می‌شود که حرکت از - فرض کنید - کلمات اول که ادا می‌کنیم، به سوی جمله یا هر چیز دیگری که ساختار جمله‌ای داشته باشد، حرکت از یک واحد انتقال معنی شناختی به سوی واحد انتقال معنی شناختی دیگر است، ولی به محض این که آن واحدها پشت سر هم قرار گرفتند، طرح فوق ایجاد می‌شود که در آن دو حالت مشخص به چشم می‌خورد. اول این که واحدهای معنی شناختی که جمله از آن ساخته شده بصورت ترتیب و توالی مستمری در نظر گرفته می‌شوند که در آن معماری پیچیده تابعیت و حاکمیت نحوی نادیده گرفته شده، یعنی زنجیره a - b - c - d - e - f دوم، هر واحد بر زمینه واحد یا واحدهایی که مقدم بر آن بوده است درک می‌شود، طوری که تمامی سلسله واحدهای معنی شناختی که جمله از آن ساخته شده، در پایان جمله، همزمان در ذهن شنونده یا خواننده حضور می‌یابد. حالا شما اجزای جمله را به عنوان واحدهای معنی شناختی بردارید و به جای آن واحدهای معنی شناختی شعری بگذارید، ساختار معنی شناختی شعری را خواهید داشت. پس از این دو اصل، اصل نوسان بین ایستایی معنی شناختی و پویایی معنی شناختی مطرح می‌شود. یک کلمه به سوی واقعیت برمی‌گردد، یک واحد معنی شناختی هم به سوی واقعیت بر می‌گردد ولی ترکیبها به سوی واقعیت‌هایی می‌گروند که در شعر از رجوع آنها به یکدیگر حاصل می‌شود. در شعر معنا، ارجاعی [referential] است، یعنی اولویت از معنای رجوع کننده به واقعیت، به معنای رجوع کننده به درون شعر نقل مکان می‌کند. گرچه آن نوسان بین ایستایی و پویایی هرگز پایان نمی‌پذیرد. این نکته نه تنها با تعریف شعر مابستی ندارد، بلکه دقیقاً در راستای تعریفی است که «موکاروفسکی» در جای دیگر از شاعر به دست داده است: «شاعر ابداع کننده کلامی است که جهت زیباشناختی بر آن حاکمیت دارد»^۵

حضور هر جزء در جزء دیگر، حضور تک تک اجزا در کل این مثلث متساوی‌الاضلاع، در واقع نه تنها در



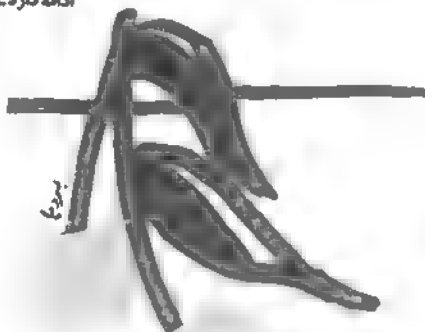
نقد توطئه آیات شیطانی

سید عطاء الله مهاجرانی
انتشارات اطلاعات / چاپ
ششم ۱۳۷۲
۲۵۰ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

نویسنده در مقدمه چاپ ششم کتاب، پس از برشمردن تعددای از پژوهش‌هایی که پیگانگان درباره اسلام و انقلاب انجام داده‌اند، می‌نگارد: «این شیوه دشمنان ماست. آنهایی که گمان می‌کنند تهاجم فرهنگی یعنی ساکت کردن متفکرین خودی، خوب است از خواب خوش بی‌خبری برخیزند و ببینند که دشمنان اندیشه دینی چه کسانی‌اند.» در «سخن اول» نیز متذکر می‌شود: «به گمانم پدیده سلمان رشدی را می‌توان حلقه‌ای از زنجیر برخورد غرب با جهان اسلام دانست. برخوردی به لحاظ مضمون نیز تبلیغات فراگیر منظم به آن پدیده و درخور تأمل.» کتاب مشتمل بر یک مقدمه تحت عنوان سخن اول، شش فصل (رویارویی اسلام و غرب، پدیده سلمان رشدی، آیات شیطانی، فتوای اسام خمینی، سردرگمی غرب در برابر این فتوا و جنگ صلیبی، سخن آخر و پیوست است.

به بسدهای بعدی ارجاع می‌شوند. نه ایمازها و معناهاشان را به آنها اضافه می‌کنند و نه صداهاشان را وزن هم در این قبیل موارد کافی نیست. اگر قرار است عنصر بیگانگی به شعر معرفی شود تا از طریق عامل «بیگانه گردانی»، شعر از پروسه «نوزایی» بگذرد، لازم است پروسه بیگانه گردانی تکرار شود، یعنی «دفع»، «آسمان»، «حکایت»، «دریا» و غیره، روال عادی شعر را باز هم قطع کند، و بوسیله آنها قطع شوند، یعنی حضور شکلی و معنی شناختی در اثر داشته باشند. حالا فقط حضور از طریق وزن عمومی شعر دارند، ولی صداها چیز دیگر را هم می‌شد در همین وزن به همین نوشته اضافه کرد. ما این شعر را هم داخل گبومه می‌گذاریم. یکی این که به دلیل فرم ناقص آن، نمی‌توانیم هنوز آن را شعر کامل بدانیم. دیگر این که این شعر، بر خلاف ادعای دو مقدمه نویسی از ما عادت‌زدایی نمی‌کند. بر می‌گردد به دهه جهل، و در میان «پیش - شعر» ها و نه شعرهای آن دوره قرار می‌گیرد. علاوه بر این، وقتی ما روال زبان را از هنجار زبان عام شعر خارج می‌کنیم، باید آن را به صورت فونکسیونل و یا عملکردی خارج کنیم. وقتی که در سطر اول گفته می‌شود «برشانه‌هام»، ولی در هیچ جای شعر، دیگر ضمیر ملکی به این صورت، و یا ترکیبات خارج از هنجار از نوع دیگر، ظاهر نمی‌شود، ما این «م» را فقط ناشی از ترس نویسنده از خارج شدن از وزن می‌دانیم، در حالی که اگر می‌گفت «برشانه‌هایم» و یا «برشانه‌های من»، بار هم وزن ایرادی پیدا نمی‌کرد. یعنی فونکسیون خارج از هنجار وقتی واقعاً فونکسیونل می‌شود که هنجارهای عام بیان را چند بار به هم بزنند، یعنی در جریان مرتب، جریان نامرتب ایجاد کند و از ترکیب مرتب و نامرتب، لحن عام زبان پیدا شود. همچنین است در مورد سطر دوم خارج از وزن. اگر قرار بر این می‌شد، شعر از ترکیب وزن و بی‌وزنی بوجود آید باید بی‌قاعدگی و بقا با هم ترکیب می‌شد، به همین دلیل یک سطر بی‌وزن همانقدر پا در هوا می‌ماند که آن «م» ملکی. پس چه بکنیم؟ زبان و شکل را یاد بگیریم.

ادامه دارد...



معنی‌شناسی شعر، بلکه در ساختار آن از اهمیت برخوردار می‌شود. میدان‌های تصویری درهم فرو می‌روند، صداها کلمات به هم آغشته می‌شوند، تقاطع‌های مختلف بین شکل‌های کوچک و بزرگ ایجاد می‌شود تا نهایتاً شعر به عنوان اثری که تنها بر یکی از آحادش تکیه ندارد بوجود بیاید. در شبه شعری که از آقای دکتر محیط، به عنوان یکی از گردآورندگان دو مجموعه شعر، به دقیقه اکنون دیدیم، در واقع این قیل امور اتمام نیافته است

ولی از اینجا برویم به جلد دوم، و شعر دیگری از آقای دکتر محیط را مثال بزنیم. آقای دکتر محیط در جلد دوم کتاب، پنج شعر کوتاه چاپ کرده است. پرواز را برای بررسی انتخاب می‌کنیم:

برشانه‌هام a

پرنده‌یی ساده می‌پرد b

سرشاخه‌های دستم را c

برنیش می‌کشد d

دیروز، e

در گوشه قلمرو چشمی

دفع می‌زند

نام‌آوری نیامده

و ظهر سردی

می‌خندد

این آسمان حکایت دریا دارد

حل می‌شویم.

گنجشک ساده‌یی f

ناگاه می‌پرد g

سرشاخه‌های دست درختی h

می‌لرزد i

دستی پرنده می‌شود و j

پر می‌کشد k

از شانه‌ها l

به فردا m.

در پشت سر شعر، وزن «مفعول فاعلات مفاعیل، فاعلات» به چشم می‌خورد. و این وزن جز در سطر دوم و دو کلمه آخر شعر در تمام سطرها حفظ شده است. در برابر بعضی سطرها ما حروف لاتین گذاشته‌ایم، در برابر بعضی سطرها نگذاشته‌ایم. به نظر ما به‌رغم پر بودن بند سوم و چهارم از بار معنایی و تصویری، ارتباط دینامیک یا ارجاعی بین آن دو بند و بندهای دیگر برقرار نشده است. «گوشه قلمرو چشم»، «نام‌آور»، «ظهر سرد»، «آسمان» و «دریا» نه از بندهای اول ارجاع می‌گیرند و نه

پیچیدگی سرنوشت

یک خانه

بررسی رمان «خانه ادرسیها»

(۲)

عملیات شبانه نمی‌شود. نویسنده بی‌آنکه با طرح این معترضه طولانی هشتاد صفحه‌ای، رغبت خواننده را در خط ماجرا پیش برد، او را در حالت تعلیق باقی می‌گذارد. به شرح و تفصیل پیشینه شخصیتها می‌پردازد؛ و عمق یابی ناسازی را، که البته برای طرح وحدتش ضرور است، بر سر راه خواننده قرار می‌دهد. شاید از همین رو نیز هست که زندگی نامه کاوه هم به‌رغم ضرورت و جلدابتش، در آغاز این تعلیق، کمی طولانی‌تر از حد لازم می‌نماید.

اما در تحول کیفی شخصیتها و استحاله انقلاب، خواننده گاه دچار خلجانی می‌شود که تا آخر داستان نیز همچنان باقی می‌ماند. خواننده زمان داستان را با این تحول و استحاله تأکید شده متناسب نمی‌یابد. این زمان برای تحول کمی سریع می‌نماید. این تحول به‌رغم این که ممکن است از لحاظ نظری مشکلی نداشته باشد، از لحاظ تجربی قابل تأمل است.

نویسنده کوشیده است زمان داستانش را از تعیین برکنار دارد. فصلی برای خانه پرداخته در مه و باران، که هم نمود بهار است و هم تنها یک بهار نیست. عوامل گوناگون تأثیر گذار بر شخصیتها را نیز یکجا سرجمع کرده است؛ و با تشدید تأثرات کوشیده است تحول را در عمق کیفیتها قابل قبول نشان دهد. اما برای چنین منظوری، خواننده باید خود را عملاً در یک زمان کیفی احساس کند. تنها در چنین حالتی است که ظرفیت زمان در ماجرای داستان اندازه لازم را باز می‌یابد. نمی‌توان با تراکم گفتگوها رویدادهای متعین و معلوم، در ظرف زمانی داستان به چنین مقصودی دست یافت. در چنین حالتی خواننده بیشتر با ملغمه‌ای از نمودهای کمی‌زمان رو به رو خواهد بود.

خوشبختانه اساس پرداخت شخصیتها بر ناتمامی آنهاست. تکاملشان در دل بحران و مواجهه، به‌نوعی است که به قهرمانان اسطوره‌ای و دست نیافتنی بدل نمی‌شوند. اما آهنگ تحول روان‌شناختی بعضی از

نویسنده در تصویر این وحدت مشفقانه، باگزیر به طرح پیشینه و موقعیت و شرایط رشد تازه‌واردان پرداخته است و بدین منظور به روشی متفاوت از روال اصلی روایت روی آورده است. یونس شاعر را به صحنه آورده، تا به شیوه داستان در داستان، درباره پیشینه این گروه داستان پردازد.

اینان نه کسی را داشته‌اند که ناظر و شاهد زندگیشان باشد و نه خودشان توان طرح موقعیت و تأمل در اعماق هستی‌شان را دارند. پس یونس در شبی که سرنوشت نهایی خانه رقم می‌خورد، سرگذشت آنان را به اهل خانه باز می‌گوید.

این شیوه متفاوت که تنها در آخر رمان و از سر ضرورتی اجتناب‌ناپذیر پدید آمده است، از یک سو ریشه در سنت حکایاتی هزارویک شب دارد و از سویی آگاهانه به رنگ و بوی نوشته‌های چند تنی از نویسندگان برجسته جهان نزدیک شده است.

داستانی یادآور چخوف است مانند کرکان، دیگری تداعی کننده داستایوسکی است مثل برزو. همچنان که طرز پرداخت رخساره به شگردهای فلوری می‌ماند. و کاوه به ویژه در چهره کاتیا روش تورگنیف را به‌خاطر می‌آورد.

اما این شیوه هنگامی در بیان سابقه اشخاص به‌کار گرفته شده، که بخش سوم رو به اتمام است. صحنه ایجاد شده سرآمد یا برآمد تحول و تعدیل اشخاص در کل داستان مواجهه است. شب انتظار کل اهل خانه به شب قربانشان بدل شده است. به‌ویژه که به صحنه پرشور و مهرآمیز پاشویان نیز انجامیده است.

اما اولاً برخی از قسمتهای آن، مثل زندگی نامه دو بخشی رخساره، طولانی به‌نظر می‌رسد. ثانیاً خط ماجرای داستان برای نقل این سرگذشتها در جایی قطع شده است که خواننده انتظار دارد از کم و کیف قضیه باخبر شود. خواننده نمی‌داند طرح بردن طلاها به کوه به کجا انجامیده است. در ضمن داستان سربازی یونس نیز هرگز اشاره‌ای به توفیق یا عدم توفیق



زندگی و طرح‌های
فدريكو گارسيا لورکا



زندگی و طرح‌های

فدريكو گارسيا لورکا
علی اصغر قره‌باغی

سازمان انتشاراتی و فرهنگی

ایستکار هنر

چاپ اول زمستان ۱۳۷۰

۲۰۶ صفحه ۲۵۰۰ ریال

زندگی و طرح‌های فدريكو گارسيا

لورکا، شاعر بلند آوازه اسپانیایی،

کتابی است به قطع رحلی با جلدی

نفیس، به ترجمه و نگارش

علی اصغر قره‌باغی، که در شش

بخش و چند ضمیمه تصیم شده

است.

بخش نخست: کودکی و فوخته واکه

روس

بخش دوم: غرناطه

بخش سوم: مادرید، آغاز شاعری

بخش چهارم: طراحی و نمایشگاه‌ها

بخش پنجم: سفر نیویورک

بخش ششم: نمایشنامه‌ها و پایان

زندگی

ضمیمه ۱: سخنرانی فدريكو گارسيا

لورکا درباره هنر نقاشی نوین

ضمیمه ۲: فیلمنامه سفر به ماه

داستانش را دوگانه کرده است.

کاربرد وقایع و نامها و جاها و کمیتهای مربوط به یک دوران معین، درست مثل کاربرد اشیا در زمانهای معین است. و اقتضای رمان پرهیز از اشتباه گرفتن آنهاست. هر پدیده متعینی تنها به اقتضای فضای داستان به زبان دعوت می‌شود.

البته در رمان امروز که مرز اشیا و زمانها و روابط آدمها و... درهم می‌ریزد، مسأله به گونه‌ای دیگر است. اما از رمانی که به انضباطهای روایی در تجربه رمانهای کلاسیک نیز وفادار است انتظار دیگری می‌رود.

نویسنده از یک سو برای ایجاد فضای تمثیلی و زمان و مکان بی‌تعیین خود، برای پرچم انقلاب، رنگ سیاه در نظر گرفته است با نشان دیلم و اسکته، به جای رنگ سرخ و داس و چکش. و زبان تمثیلی آشکار و آشکاره مرکزی و بزرگ آشکار و قهرمان را به جای مصطلحات حزبی آن دوران برگزیده است. آنگاه از محاکمات مسکو، ساخالین، بازداشتگاه ولادیمیر که اکنون زندان بزرگی شده است، میدان سرخ، گنبد های هفت گانه کلیسای سنت ژرژ، تاتر مسکو، بورس یالتا و کریمه، کمسومول، بت اعظم کارگران جهان و زحمتکشان جهان و مجسمه بزرگ رییس امنیت ملی و محاکمه بانای سرشناس آشکاره کل یعنی زامنوف و کینوویف (با عوض کردن جای حروف ز و ک) و بسیاری دیگر از این کمیته‌ها و عوامل و نشانه‌های تعیین زمان و مکان یاد می‌کند. بعد هم از خواننده انتظار دارد که فضای داستان را یک فضای تمثیلی و خیالی بینگارد. در چنین ملغمه‌ای از تاریخ، که ماجراهای بیست سال در یک زمان کوتاه اثبات شده، انتظار خیالی بودن محیط و زمان ساده‌نگاری است.

در چنین زمانی، اگر هم بشود چهره خیالی مارنکو، شاعر و قهرمان ملی و معشوق رکسانا را که عیناً مایاکوفسکی است، و خودکشی هم می‌کند، توجیه کرد؛ استحاله سریع انقلاب به ضدانقلاب را باید با تردید نگریست. داستان البته تاریخ نگاری نیست. اما ظرفیت خود را برای چنین تحوهای وسیع و کیفی نیز دقیق تر اندازه می‌گیرد.

□□□

اما خانه ادریسیها داستان یا خانه زنان نیز هست. یک سو زنان خانواده که از دم تسلیم و قربانی بوده‌اند. سوی دیگر زنان وارد بر خانه که برخی تبلور رنج و عذاب بوده‌اند، و برخی بر آن شوریده‌اند.

رضا، لوبا، رحیلا، لقا، خاتم ادریسی هر یک پذیرنده تقدیر محتوم بوده‌اند. نه پرتگاه‌ها را می‌شناخته‌اند، نه ژرفای رنج و عشق و مرگ را. سلسله زنهای زیبا و با قریحه. تابع و شریک نظامی مستبد و خشن و جبار. نیلوفرهای سپیدی که بر سطح برکه اجدادی می‌شکفته‌اند؛ و پس از مدتی می‌پژمرده‌اند. شکوه ناپایدارشان عمق نداشته است. رنج و غرورشان از سر خامی و جوانی بوده است. این داورها نیز همه از چشم وهاب است که خود

آنها تنها به لحاظ نظری می‌تواند توجیه شود.

شاید آدمی مانند خاتم ادریسی که در پایان خط زندگی منتظر بهانه‌ای برای توجیه جوانی از دست رفته است، بتواند با چنین شتابی به قیاد بگردد. اما لقای قضا و قدری چگونه یکباره خود را با رفتارهایی متضاد و غیرقابل تصور وفق می‌دهد؟ شاید مناسب‌ترین تعدیل شخصیتها همان باشد که برای وهاب در نظر گرفته شده است، و او را در پایان داستان نیز همچنان در غربت ذهنی خویش، ناگزیر به عزیمت کرده است.

مشکل اساسی نویسنده در خلق زمان کیفی در این است که نتوانسته است برخلاف انتظارش، تعیین را به تمامی از زمان و مکان باز گیرد. خط توالی رویدادها را در فضای واقعی-خیالی خود به یک زمان ادغام شده سپرد است، نه به زمان بی‌تعیین. این مشکل خود به خود به انتخاب مکانی مربوط است که با همه تلاش باز هم متعین مانده است.

عشق آباد یک زمان و مکان تاریخی و جغرافیایی و موضوعی است. طرح برخی از مستندات تاریخی معین نیز بر موقعیت معین آن افزوده است. یکی از چنین مستنداتی، زمان رویدادهای رخ داده در حوزه تاریخی عشق آباد است. به همین سبب نیز فضای نیمه واقعی-نیمه تمثیلی و نیمه تاریخی-نیمه خیالی که مطلوب نویسنده بوده است نقض شده است، و به جایش مخلوطی از دو زمان و دو مکان و... پدید آمده است.

تعبیر عزیزاده از عشق آباد به اشک آباد نزدیک‌تر، در یک مصاحبه نیز، بر طرف کننده این اشکال نیست. این انتخاب اگرچه ممکن است بعضی مشکلات بیرون از رمان را حل کرده باشد، درون رمان را مخدوش داشته است.

به نظر من راه یافتن چنین وجوه مشخصی با مستندات معین به فضای داستان اصلاً به سبب ضرورتی داستانی نبوده است. و نویسنده همان هنگام که اقتضاها یا الزامهایی بیرون از اقتضای داستانی را رعایت کرده، به داستانش آسیب رسانده است. چنان‌که در جلد دوم وقتی نام عشق آباد را بی‌هیچ دلیلی بر فصل نخست می‌گذارد، مسأله کاملاً آشکار می‌شود.

پیداست که هر نویسنده‌ای مختار است که در خلق فضای داستان به استعاره بگراید. اما عشق آباد در اینجا صرفاً یک فضای استعاری نیست. و اگر قرار نیست که فضای استعاری ساخته شود، می‌توان مشخصاً در همان فضای تاریخی-تمثیلی مورد نظر قرار گرفت. منتهی چنین فضایی تنها باید از لحاظ کیفی تاریخی، و از لحاظ کمی (از جمله زمان) تمثیلی باشد. اگر نویسنده می‌خواست درباره انقلاب شوروی، و جنایات و استبداد و وحشت استالینی بنویسد، باید به همان فضا وفادار می‌ماند. و از جمله همه چیز انقلاب را با رفتار استالینی تعبیر نمی‌کرد. اما متأسفانه موضوع و هدف و زمان و مکان

شب گری



شب گری

احمد آقایی
انتشارات بهنگار
چاپ اول / ۱۳۷۲
۱۹۰ صفحه / ۱۶۰۰ ریال

این کتاب دومین رمان آقایی است. تاکنون از این نویسنده مجموعه داستان در مرز سیاهی‌ها، داستان بلند مویه‌وال و رمان چراغانی در یاد منتشر شده است.

در دایره‌ی صبح

تقی خاوری
انتشارات درخشش
چاپ اول / ۱۳۷۱
۱۲۶ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

مجموعه‌ای است شامل ۵۷ شعر و برگزیده شعرهای سالهای ۶۰ تا ۷۱ این شاعر. در شعر نیلی آورده شده: در چشم انداز آبی / نرم و سبک، / برگ مجنون / پایان خود را / به رقصی / در باد آغاز کرده است / در امتدادی پر از برگ / یک کهکشان رنگ / در چشم؛ / یک آسمان عشق

صالیان دراز همراه همینان گرفتار همین زیبایی و تشریفات شکننده بوده است. منتهی هنگامی زیان‌ش به این داوری می‌گشاید که در مواجهه، گذشته پیش چشمش فرو می‌ریزد.

وهاب صالیان دراز در توهم رخیلا مانده است. همای زیبا که زن اثیری لوست. انگار مادر-معشوقی که بیست سال جوانی او را از واقعیت دور نگه می‌داشته است. رخیلا البته روح زنانگی و زیبایی شناختی همه خانه بوده است. صورتی نوعی در یک تابلوی نقاشی. و هر گاه هم که وهاب می‌خواسته این صورت نوعی را به واقعیت نزدیک کند، در وجود هنری رکسانا، یعنی در عکسهایی که از این هنرپیشه نام‌آور گرد آورده، به او پناه می‌برده است. حتا رکسانا را هم از دور طلب می‌کرده است.

صورت نوعی رخیلا حتا در حسرت‌ها و خاطره‌های خانم ادریسی نیز متبلور است. همچنان که یاور پیر را نیز در تسخیر خود داشته است. چندان که یاور در جابه‌جایی رکسانا با رخیلا که اتاق رخیلا را هم تصاحب کرده است، نیمه‌شب به فکر قتل او می‌افتد.

نتیجه مواجهه و تحول، فروریزی چنین توهمی است. سرآمد فروریزی نیز هنگامی است که پوکی تصور بیست ساله آشکار می‌شود. توهم حضور رخیلا در برار واقعیت رکسانا و شوکت تاب ندارد. درخشش رکسانا و شوکت به‌رغم ناتمامی‌شان، پر از خون و جوشش و زندگی است.

اسطوره زن اثیری غالباً در داستان‌هایی که تاکنون به فارسی نوشته شده همچنان باقی مانده است. حتا هنگامی که برخی از نویسندگان از تصورش فاصله گرفته‌اند، او را به صورت زنی ذهنی-روشنفکر، یا زن-مادر، یا قهرمان-معشوق باقی نگه داشته‌اند. اما در خانه ادریسی‌ها، زنان واقعی با درخشش هنری-آرامی خود، به چنین توهمی پایان می‌دهند. صورت نوعی رخیلا برای فروپاشیده شدن، از دو سو تکامل می‌یابد. در آن زندگی گذشته و در نتیجه‌گیری وهاب، مرگ رخیلا در لوجی که رو به سراشیب داشته است فضیلتی بوده است. اما باز نگهداری این فضیلت در برابر فضیلت‌های واقعی و جاری حیات، دیگر براننده خود این زندگی نیست. پس تصحیح می‌شود.

شخصیت‌های دیگری که در سایه مانده‌اند نیز باز گشوده و باز لرزایی می‌شوند. رعنا، مادر وهاب، شخصیت مستحکم و با جوهری می‌یابد. مثل بوته گز و نه نیلوفر شکننده. و این بازگشایی و بازآرایی به وسیله رکسانا که زن-معشوقی واقعی اما رمانتیک است صورت می‌پذیرد. میراث غربت رعنا که همیشه ناشناخته مانده بوده است، اکنون در رکسانا ادلمه می‌یابد. رکسانایی که به‌رغم شباهتش به رخیلا از قیسه رعناست. و هم اوست که در میان خاندان ادریسی و قهرمانان را کوتاه می‌کند. و خود از آن می‌پرد. و سبب می‌شود که دیگران هم در فضای پدید آمده و بازگشوده چنین کنند.

اما این پرسش به بخش دیگری از وجود واقعی زن نیز وابسته است. بی شوکت چنین پرسشی کامل نیست. مرزهای از پیش تعیین شده برای آدم‌ها محو می‌شود. تمایل به حیات و زیبایی و عشق و مهر و زمین و آفتاب و آب و ایمان و مادر و انسان، همه در وجود چند تن متمرکز می‌شود که دیگر در کنار همدن و با هم تکمیل می‌شوند. همچنان که خاصیت خود حیات است.

شخصیت وهاب که ذهنیت محض است و با ایمان، آب و خواب نمایان شده است، در کنار شوکت قرار می‌گیرد که مادر، زمین، آفتاب است. و به رکسانا

می‌پیوندد که عشق است و عشق و عشق و عشق. عشق اکنون به گونه‌ای رخ می‌نماید که به گفته مولوی گر نگردم تنف تو علف ایامم. اما وهاب و رکسانا به گونه‌ای دیگر علف ایامند. عشق تنها در عمق ذهن رخ می‌نماید. عشقی در چنین مرگ، سمت راست عشق اکنون مرگ ایستاده است. با این همه عشق‌رها شدگی است. برگ گفت و شنود است. تبلور ذهنیتی فرهیخته است. از این رو تبلور صورت نوعی است. مرد می‌اندیشد: زنی که زنده‌ای دورانی گذشته در وجودش تکرار می‌شوند. اما زن که واقعی‌تر است می‌گوید: چیزی پیش چشم آمد؛ چراغی کم‌سو. وسط حفاظی سیمی. فقط همین. اما چقدر زنده بود. بی حضور تو این خاطره تا آخر عمر در تاریکی باقی می‌ماند.

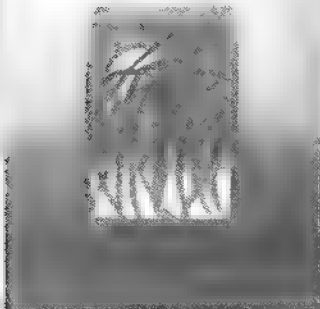
اما عشق چندان در موقعیتی ذهنی و تقریباً رمانتیک تلالو می‌یابد که انگار آدم‌ها نباید جسمیتی داشته باشند. روابط زنان و مردان در وصفی گذرا و بی‌کشش متناسب می‌گذرد. زن و مرد آمده‌اند آتش درون را باز یابند. نه آتش مجموعه هستی حی و حاضر خویش را. انگار گرفتاری‌شان در بلا، آنان را فقط به این حد از تجرید یا ذهنیت محض تقلیل داده است. به همین سبب هم شاید زنان زنانی بلا زده‌اند.

مرد هم که در کل داستان یا تصویری از یک حاکم خشن است، یا شوهری عیاش و هرزه. که البته به مردان این خاندان براننده است. یا مردی زنانه چون وهاب است که تنها با کششی ذهنی شناخته می‌شود. و یا مرد کار و زحمت و مبارزه در وجود تازه واردان. و جسمیت اینان نیز تنها یکبار در رشتن‌رنگی تن و بدن رشید متصاعد می‌شود.

پس عشق در تصویری ذهنی باقی می‌ماند. همچنان که در کاوه مانده است. یا در خاطره خانم ادریسی. یا چشمان دوزخی قباد. شاید نویسنده به نوعی آتش زنانه درون هستی یاور داشته باشد. شاید هم بعضی چنان که این روزها مد شده است مسأله را به انیمه و حوزه تخیلی یونگ یا استعلای ماینگی ازلی ببینند! اما واقعی‌تر که بنگریم در عشق رکسانا-وهاب انگار دیدگاهی تبلور یافته که همین جاذبه درونی است که خانم ادریسی را پیرانه سر به قباد می‌گرایاند. و در مواجهه با آشتخانه مرکزی با او همراه و همنوا می‌کند. هنگامی هم که رکسانا و

سایه ها و سنگ ها

اقبال معتمدی



سایه ها و سنگ ها

اقبال معتمدی

نشر مینا / چاپ اول ۱۳۷۱

۱۱۲ صفحه / ۹۵۰ ریال

این کتاب مجموعه ۵۰ شعر، حاصل سالهای ۵۲ تا ۷۰ شاعر است. در شعر «گرم مثل زندگی» این شاعر می‌خواسیم: بریز، بریز، بریز! / ابردلت تشنه باران است / بخند، بخند، بخند! / تا این ماه ساکت / لب به تبسم بگشاید / ... و در شعر «پاییز» این مجموعه آمده پاییز که بیاید / دریا بی قرار می‌شود / من بادبان شعر را / می‌افرازم در / پیکران آبی / پاییز که بیاید / مرغان مهاجر / ...

پریزادن آب

هاشم جواد زاده

اردشیر / چاپ اول ۱۳۷۱

۱۰۳ صفحه / ۹۰۰ ریال

کتاب مجموعه شعر این شاعر است. در چهلمین شعر این مجموعه شاعر (۲)، می‌خوانیم: جراحات شیر / در چه نشر / یبشه / هجوم شب پره بر دیوار / و آوار / شب / در چشمایی سیاه / خیابانی با بوی / تو / کوچهای با نام تو / و دری که / به / سوی تو دار می‌شود / ..

را در نگاه راوی و پوزخند پنهان و همواره داستان تکمیل کند. و عرصه‌ای میان هجو سیاسی و تعمیم عاطفی خانه به جهان و ملکوت پدید آورد.

لقا گویی تجسم شمایل مریم است، یا مسیحی در مزبله. بازمانده‌ای از برباد رفتگی خانه. خانه‌ای که صلیب اهالی آن است. خانه‌ای که هم ملکوت است، و هم اکنون پی خویش رفته است.

با چشمهای مات تا به تا، به درهای سرسرا خیره شد. رمه‌های گوسفند پیاپی تو می‌آمدند. حلقه‌های پیچان مه را به درون بنا می‌کشاندند. قطره‌های آب میان چشمهای به هم تنیده فرو می‌لغزید. سر و گردن را می‌تکاندند، وارد تالار می‌شدند، و پس از توقیف برابر شعله‌ها دور می‌زدند، چرخان و بع بع کنان پا به سرسرا می‌گذاشتند. نور شیشه‌بند، موج در موج، کرکهای سفید خیس را با رنگهایی تابناک می‌افروخت. دور پلکان جمع شدند. در اشکوبه یکسر خالی، تنها ساعت دیواری با تارک پوشیده از نقش پرنده‌ها و گلها به جا مانده بود. درون حفاظ شیشه‌ای، آونگ زرین نوسان داشت. صدای تیک تاک در مه می‌پنچید. گوسفندها گوش می‌خوابانند. ده ضربه نواخت. لقا نگاه به ساعت مچی خود کرد. آن را عقب کشید و سر به طارمی تکیه داد. از کرکهای مرطوب گوسفندها بخار برمی‌خاست. بوی خاک خیس، شیر تازه، یونجه و پشگل گرد سر او هاله‌ای می‌ساخت. زیر طاق پُر ذیه، قلب یخزده می‌شکفت. تنفس نرم رمه، نفس گسسته او را هماهنگ می‌کرد. بره‌های سفید از پلکان برهنه بالا می‌رفتند، به راستای چوب می‌لیدند، پوزه‌های خیس را رو به نور بخوری می‌گرفتند.

چانه را به دست تکیه داد. خطوط سخت چهره، روشنی گرفت. عطر شیر برنج دایه، شامه او را پر کرد. نگاه تیره، پشت نم‌اشک درخشید. در بخاری دیواری شعله‌ای آبی زبانه کشید.

شوکت برابر وهاب قرار می‌گیرند، یکی به عشق و یکی به مهر، گویی دو حضور از وجود یک‌زنده. البته در رابطه وهاب و شوکت تنها کشش پنهانی از مهر هست. اما همین ناگزیری خود انگار بخشی از آن نیاز درون را برمی‌آورد. اگرچه مدام به صورت پيله كردهای تربیتی رخ می‌نماید. و خشونت شفقت‌آمیز مادری را در برابر پسری ناخلف مجسم می‌دارد.

وهاب که در فقدان مادری قابل پذیرش خاندان، کودکانه و عاشقانه به ریحلا پناه برده بوده است، اکنون رفتار مادرانه و مربی‌مآب شوکت، و واقعیت عشق بی‌انجام رکسانا را در خود جمع می‌کند. هرچند با سرنوشت قهرمانانه این دو، باید از همه چیز فاصله گیرد و برود و به صورت ذهنیتی درآید که در گیر و دار این تعدیل و تحول برجای مانده است.

داستان در پایان خود به تشخیص مرزهای عشق، ترس، نفرت می‌گراید. بیش از این هرکس در یکی از اینها گیر کرده بود. و اکنون عبور سیال از مرزها روایت می‌شود. و تنها وهاب که با قربانی شدن رکسانا، شوکت، خانم ادریسی، قباد، قادر نیست باز هم مرزهای سه‌گانه را درهم آمیزد، به غربت خود ادامه می‌دهد. می‌رود. و آخرین توصیه نویسنده (یونس) به او که زنده‌تر از خودت باش و لحظه را مثل میوه‌ای شاداب بین دست‌های نگره‌دار، مانند بیشتر حرف‌ها و توصیه‌های عارفانه و رمانتیکش ذهنی می‌ماند.

تنها لقاست که می‌ماند و با واقعیت تطبیق می‌یابد. لقا می‌ماند در خیل آدمهای گرفتار همین زندگی روزمره حقیر اما مقاوم و متحمل. در پی نوعی گرمای انسانی. تحملی که وهاب ندارد. به همین سبب لقا می‌ماند و به خانه باز می‌گردد، و از انجیل نیم سرخته کف کتابخانه این آیه را می‌خواند: هیچکس ملکوت خداوند را نتواند دید، مگر آن که دوباره زاده شود.

لقا باز می‌گردد برای درک هستی غریب خود و خانه، که در منظر پایانی روایت نیز ساخت صلیبی سرنوشت و سرگذشت خانه و رستگاری مصیبت‌زده

نشر و پخش آرست

برای استانها و شهرستانها

در داخل و خارج ایران نماینده

فعال می‌پذیرد

صندوق پستی ۴۹۹۵-۱۹۳۹۵

اسماعیل قهرمانلو

عشق، جاودانگی، مرگ

جاودانگی

میلان کوندرا
حشمت‌الله کامرانی
نشر فاخته / چاپ اول
۴۵۴ صفحه / ۴۰۰۰ ریال

در ژمان جاودانگی رمز اصلی موفقیت کوندرا همین است در غیر این صورت به مثنی حرفهای کلی تبدیل می‌شد. اما کوندرا با چیره‌دستی از ژمان و داستان به عنوان یک ابرار استفاده می‌کند. کوندرا در این رمان بیشتر نظریه پردازی می‌کند تا داستان‌گویی، او تمام قواعد داستان‌نویسی را به کار می‌نهد و فارغ از هر قیدی از داستان تا بدانجا که به هدف و بیان وی در تشریح آنچه می‌خواهد بگوید، کمک می‌کند؛ استفاده می‌برد، او به عمد از شخصیت‌های داستانی‌اش به عنوان مثالهای سرکلاسی برای خواننده استفاده می‌کند. او خود گاهی داخل رمان می‌شود و کنار شخصیت‌های داستانی‌اش می‌نشیند و با آنها حرف می‌زند. گاهی به تاریخ می‌پردازد. گاهی از تاریخ کمک می‌گیرد و شخصیت‌های ادبی و تاریخی را در مقابل هم قرار می‌دهد. او حتی به پای جنگ و سیاست می‌پیچد و سرمایه‌داری و حتا به ایمالوگها می‌پردازد.

شخصیت‌های داستانی رمان هم می‌تواند به تعریفی محدود به چند تن چون آگنس، لورا، پل، برتراند، بتینا، روبنس، اواناریوس... باشند و هم تمام افرادی که از آنها اسم برده می‌شود. افرادی چون گوته، همیگویی، مالر، میتران، کندی، استالین، کاسترو، رمبو، آپولیر، لوتر، بتیون، داستایوسکی و قهرمانان کتاب ابله، ناستاریا فیلیونا و پرنس میسکی... که در تمامی طول داستان بدانها اشاره می‌شود. کوندرا رفتار این افراد را با یکدیگر روانکاوانه و جامعه‌شناختی بررسی می‌کند. او از اعمال و حرکات برجوردها و عکس‌العمل افراد داستانی‌اش یک چیز را دنبال می‌کند. «تلاش برای بقا» یمنی «جاودانگی». او لورا و بتینا را مقایسه می‌کند و آنچه را این دو به دنبال هستند، جاودانگی می‌نامد اما هر یک را در قالب خود، «بسیایم حرکت بتینا و لورا را حرکتی به نشانه آرزوی جاودانگی بنامیم، بتینا که آرزومند جاودانگی بزرگ

میلان کوندرا در کتاب «جاودانگی» (ش) در تقاب جاودانگی، به عشق، جاودانگی و مرگ تب می‌زند و بهانه‌ی هدفمندی را عرضه می‌کند.

در این مقال قصد روایت داستان و حوادث رمان را نداریم، اگرچه بخواهیم نیز از پس آن بر نخواهیم آمد. همان گونه که او خود می‌گوید «در یک رمان آنچه که ذاتی آن است، دقیقاً همان چیزی است که فقط در یک رمان بیان می‌شود و بنابراین هر نوع اقتباس حاوی چیزهای ذاتی آن است. اگر شخصی هوز آنقدر دیوانه باشد که بخواهد داستان بنویسد و بخواهد آنها را در امان نگهدارد باید رمانهایش را طوری بنویسد که نتوان از آنها اقتباس کرد. به بیان دیگر به شکلی بنویسد که نتوان آنها را بازگو کرد.» (ص ۳۱۲) و صد البته خود از پس این نظریه خویش بر می‌آید. آشایی یک نویسنده با گونه‌های مختلف جامعه‌شناسی و شناخت او از فلسفه در بیان و بارگویی مطالبی که به نوعی باین بخشها سر و کار دارند ضروری است. اغلب نوشته‌هایی که به کلی گویی و شعار می‌انجامد از این قسمت ضربه می‌خورند. انتخاب موضوع مورد بحث برای یک داستان‌نویس که در حیطه آن داستان مطلبی ما گفته را ابراز می‌کند، مستلزم کد و کاوی قبلی در آن موضوع است.





زن در هنر گل آرایی

گوستی ل. هریگل

ترجمه ع. پاشایی

ابتکار / چاپ اول ۱۳۶۹

۱۱۹ صفحه / ۶۰۰ ریال

د. ت. سوزوکی در مقدمه‌ای که بر کتاب زن در هنر گل آرایی خاتم هریگل نوشته، مدعی است: هنر گل آرایی در حقیقی‌ترین معنایش هر بیست، بلکه بیشتر بیان تحریر بسیار عمیق‌تر حیات است کتب که شرح درس‌های استاد سوکویوناکدا است. این ادعا را کاملاً موحه جلوه می‌دهد استاد درس اول را بی هیچ کلامی و بدون هیچ مقدمه چینی یا حتما دادن پاسخ پرسش‌های شاگرد به اتمام می‌رساند. هریگل در می‌یابد اساس کار به برگشت و گوی کلامی، بلکه بر ارتباط روحی یا گفتگوی دل با دل استوار است آرایش و برتری اسناد و شیوه تعلیمات او شاگرد برون گرای اروپایی را به تدریج با درون‌گرایی آشنا می‌کند تا آنجا که گل آراستن در قیاس با این حال درون‌ارزش ثابری می‌یابد (ص ۴۳)

هنر گل آرایی محنت گروهی خاص نیست. امروزه حتی دفاتر شرکت‌های بزرگ، بانک‌ها و کارخانه‌ها اشتغال به این هنر را تشویق می‌کنند که رکن اصلی دارد تا دقایقی از شلوغی و شتاب دنیای ماشینی دور و به پرورش حالت مشغول شود

پس از مرگشان می‌گوید.

گونه که زودتر از هیگویی به دار ابدی رفته است معتقد است «دیگر ما وجود نداریم چون حضور نداریم، اما همین‌گویی می‌خواهد به او بقبولاند که به سبب نوشتن کتاب محکوم به جاودانگی هستی» (ص ۲۸) گونه معتقد است که: «وسواس انسان به تصویر خود ناپختگی محتوم انسان است. خیلی دشوار است که آدم نسبت به تصویر خود بی‌قید باشد. این‌گونه بی‌قیدی از توان بشر خارج است. فقط پس از مرگ آدم به این مرحله نائل می‌شود» (ص ۲۸)

کوندرا عشق را همان گونه می‌بیند که متقدمان می‌دیدند. عشق یعنی عدم وصال به معشوق یعنی «خریم». او علاقه بتیا را به گونه عشق می‌داند. اما در مورد کریستین می‌گوید: «مردم به این دلیل از نگریستن به کریستین در مقام یکی از عشق‌های گونه سرباز می‌زنند چون گونه با او خوابیده است. زیرا گنج عشق و گنج رختخواب دو ذات مانع‌الجمع هستند (ص ۲۵۸) چرا که عشق آنا کارنینا باوروفسکی با نخستین تماس جنسی‌شان به پایان می‌رسد» (ص ۲۵۹) او در دیالوگ این روایت‌ها می‌گوید: «معنای این سخن آن نیست که عشق غیر آمیزشی عشقی است معصوم، فرشته‌آسا، کودکانه و ناباب، برعکس عشقی است که شور قابل تصور در این دنیای دون را در برده‌ارد» (ص ۲۵۹) مرگ در اسدیشه کوندرا در سلسله مراتب زندگی پایین‌ترین پله را اشغال می‌کند و حتی اگر نوزاد در پله اول باشد، که سال در پله آخر نردبان ارزش‌ها قرار می‌گیرد و مردگان زیر زمین هستند، چرا که اسان از لحظه مردن از حقوق اجتماعی حلق می‌شود و چه راحت می‌توان به آدم‌های مرده تهمت زد؟ آیه وارثان این آدم‌ها یا مدعیان وراثت، همان‌هایی هستند که او می‌خواسته، آیا مدافعان اندیشه‌های یک مرده از اسدیشه‌های او آن گونه دفاع می‌کند که او می‌خواسته است؟ پس برای ترس از مرگ و برای ترس از دست دادن حقوق زندگی در جهت جاودانگی تلاش می‌کنیم؟ آیا باقی‌گذاشت نام، اثر، رد، ب، مایه بر سر زبان بودن، شهرت، مقام، همه در جهت جاودانگی است؟

است. دلش می‌خواهد بگوید: نمی‌خواهم با این روزگار و دغدغه‌هایش بمیرم. دلم می‌خواهد خودم را بالا بکشم. بخشی از تاریخ بشوم، زیرا تاریخ حافظه ابدی است. لورا نیز گرچه آرزومند جاودانگی مختصر است، همین را می‌خواهد: خود و لحظه نا شادی را که در آن زندگی می‌کند بالا بکشد و کاری انجام دهد تا همه کسانی که او را می‌شناسند وی را به یاد آورند» (ص ۲۱۶)

این لذت ماندگاری در مسیر تاریخ و تحلی این لذت در قاب جاودانگی گذشته از تفسیر آن برای افراد مختلف - چه دردی است و اسان آن - چگونه احساس می‌کند. انسان حتی در مقام ناخودآگاهی، راه جاودانگی را عاقلانه انتخاب می‌کند. اما چرا همواره در مقام استار و پرده پوشی آن است. چرا می‌تواند، وجود این حس را ابراز کند.

چرا بعضی چیزها تعریف جامع ندارند؟ چرا شهرت را وسیله جاودانگی می‌دانیم؟ موفقیت و شهرت چه سنجی با هم دارند و آیا این دو جمع‌پذیر هستند؟ کوندرا می‌گوید «شهرت یعنی افراد بسیاری ترا می‌شناسند که تو آنان را نمی‌شناسی و خود را نسبت به تو محق می‌دانند» (ص ۱۸۹)

او شهرت را شایسته - ریگران و خوانندگان و سیاستمداران می‌داند. «شهرت متعلق به کسی است که پاسخ می‌دهد نه کسی که سؤال می‌کند. صورت پاسخ دهنده را نور افکن روشن کرده است. حال آن که سؤال کننده همواره در تاریکی قرار دارد» (ص ۱۹۰)

لورا و آگنس دو خواهر، هر دو در وضعیت‌های مختلف در پی جاودانگی‌اند. لورا در برابر آگنس نیز با افکار و ایده‌های متفاوتی در پی جاودانگی است. آگنس نیز، به همین سیاق پل نیز و... و با تمامی اختلاف‌میرایان، هم لورا و هم آگنس به ماندگاری در سیر تاریخ می‌اندیشند. حال کوتاه یا دایم، پس تمامی افراد و امکانات، شغل، مقام اجتماعی، و... همه ابزاری هستند در جهت یاری او. حال فرق نمی‌کند که او در تملک کسی باشد یا دیگران در تملک او. او نمی‌داند جاودانگی را در پناه برتراند چه است یا در مقام تملک او؟

کوندرا و همین‌گویی بیست و هفت سال پس از مرگ هیگویی روبروی هم می‌ایستد و از گذشته و افکار خود

مشترک شوید و تکاپو را ارزانتر به دست آورید.

با ۲۰٪ تخفیف تکاپو را مشترک شوید.

احساس توأم با مشارکت خواننده

که همه مانند هم نقلی را آغاز می‌کند: «می‌آییم» این آدم‌ها که ما آنها را در طول داستان، در واقع در پایان آن، می‌شناسیم برای مخاطبانی که ما صدایشان را نمی‌شنویم در باره یک حادثه، فاجعه جنگ، حرف می‌زنند. عنوان داستان - «راه دور» - کایه‌ای است از گفت و گویی تلفنی این چهار آدم با کسانی که صدایشان فقط به گوش طرف مکالمه آنها می‌رسد، اما از نقل آدمها می‌توانیم استنباط کنیم و حدس بزنیم که مخاطبان آنها از آن طرف سیم درباره چه چیزی سخن می‌گویند. هر یک از آدمها بی‌آن که با یکدیگر ارتباط داشته باشند، در باره موضوع واحدی - شروع جنگ - و وخامت وضعی که هر لحظه آنها را بیشتر تهدید می‌کند، با جملاتی بریده بریده حرف می‌زنند و از طریق همین جملات به ظاهر پرباشان و مقطع است که ما فاجعه جنگ را درمی‌یابیم. در حقیقت «راه دور» داستانی است درباره جنگ، بی‌آن که توپ و انفجار و آتش در آن وجود داشته باشد. اما ما اثرات و عواقب جنگ را از لابلای کلمات آدم‌ها در می‌یابیم. احساس خواننده در طول داستان، احساس آدمی است که گویی به طور اتفاقی و ناگهان در معرض گفتگوی افرادی قرار گرفته است، و این احساسی است که نویسنده به طور «واقعی» و با انضاط آفریده است: «گفتم که این جا شلوغ است. باشد، چشم، به بابا می‌گویم. شما نگران نباشید. بله... گفتم... چند لحظه، فقط یک لحظه صبر کنید. دارم خدا حافظی می‌کنم... نه، مادر جان... یا شما نیستم. این جا خیلی شلوغ است. سکه‌ها دارد تمام... سلام آقا جان را برسانید. بله چشم، به بابا می‌گویم. چچی؟ بلندتر! صداتان را نمی‌شنوم... چچی؟ الو... الو... الو... آه... قطع شد.»

داستان «ملاقات» که در واقع یک «طرح» (اسکچ) است با توصیف‌های عینی و دراماتیک آن، اثری است موجز و فشرده که حد اعلای تلاش نویسنده را در اساک در بیان نشان می‌دهد. داستان «روی خود» و «انت عمومی» اگر چه از لحاظ مضمون با یکدیگر تفاوت دارند، کمابیش به همان سبک و سیاق نوشته شده‌اند و فقط با مشارکت فعال خواننده می‌توان به فضای داستان و «احساس» آن دست یافت. این کیفیت یا خصلتی است که تقریباً در داستان‌های مجموعه پاد در بادبان و به ویژه در رمان «بختک بومی» دیده می‌شود و اصولاً یکی از مشخصه‌های ادبی نویسنده است که اقتضای موضوع داستانها آن را ایجاب می‌کند

مجموعه داستان پاد در بادبان نوشته محمد بهارلو، اثری است با مابه و مضمونی مانند بسیاری از آثار نویسندگان خطه جنوب، که همان راز و حادثه و گرما را در خود دارد و از حیث سبک نگارش و صناعت داستان‌نویسی، نشان از جستجوگری و نوآوری نویسنده دارد. بعد از دو رمان سال‌های هجرت و بختک بومی کتاب پاد در بادبان اولین مجموعه داستان کوتاه این نویسنده است. پاد در بادبان مجموعه‌ای از ده داستان کوتاه است که چهار داستان آن به هم پیوسته و در حال و هوای اولین رمان بهارلو سال‌های هجرت است و شش داستان نخستین کتاب دارای مضامین کمابیش متفاوت و ساختارهای نوجوانانه‌ای‌اند که پاره‌ای از آنها حنبه «اتوبیوگرافیک» دارد. این داستانها به‌ویژه از لحاظ شگردهای نویسندگی (درگیر کردن خواننده با متن) و سبک نگارش، تجربه‌های تازه‌ای در ادبیات داستانی معاصرند.

نویسنده در داستان «اهل قبوره» که پرداخته‌ترین داستان این مجموعه و شاید یکی از موفق‌ترین داستانهای کوتاه سالهای اخیر است، از شیوه تک‌گویی درونی برای بیان موضوع داستان خود استفاده کرده است. غنای مضمون و اصالت احساس در این داستان چشمگیر است. راوی - نویسنده - ما را با سرنوشت مشترک چهار آدم آشنا می‌سازد که هر کدام به نوعی ادامه یا تکرار دیگری‌اند. مخاطب راوی که در انتهای داستان هویت او آشکار می‌شود یکی از آن چهار آدم - جد پدری (بی‌بی) راوی - است که در گور آرمیده است. طبیعی است که او صدای راوی را نمی‌شنود، اما نویسنده چنان زبان راوی را سرشار از احساس و عواطف درونی پرداخته است که گویی مخاطب او صدایش را می‌شنود. این کیفیت باعث شده است که حدیث نفس راوی طبیعی و «واقعی» جلوه کند، مانند یک جمله بلند که بی‌وقفه ادا می‌شود، و خواننده باید آن را با صدای بلند بخواند: «لایب خیلی سحتی کشیدی! می‌دانم. آدم، آخر پیری، به مرگ راضی می‌شود تا این که سگ دم پا باشد. تو ولایت غریب، بی‌دوا و درمان، چه طور می‌شود ساق و سلامت مانند، وقتی آدم مجبور باشد تب‌خال‌هاش را، برای تسکین، به رطوبت آجر دیوار بچسباند. باید می‌آمدم تو را می‌دیدم، تو آن خانه تنگ و ترش، تو آن سولدانی، اما نیامدم. فس فس کردم» در داستان «راه دور» صدای چهار نفر را می‌شنویم



شرکت فرهنگی - هنری آرست

مشاور شما

در امور طراحی و چاپ، نشر و پخش کتاب، مجله، جزوه، بروشور، کاتالوگ،
پوستر و تبلیغات سازنده و سریع التأثير.

تلفن ۶۴۶۱۷۸۸

شرکت اسپادانا فیلم

آماده خدمات هنری

در زمینه های:

فیلمبرداری با دوربین F 500 دارای جدیدترین سیستم پردازش دیجیتالی تصویر

میکس و مونتاژ با دستگاه MX 50

فیلمبرداری و عکسبرداری از مجالس، سمینارها، رویدادهای فرهنگی هنری

تهیه و تولید فیلمهای صنعتی - آموزشی و تبلیغاتی

تلفن: ۲۱۰۵۸۳

۶۱۸۳۸۴

اصفهان - پل خواجه - بالاتر از صدا و سیما

جنب بانک ملت - ساختمان شهید معتمدی

آموزش پیانو

تلفن:

۹۳۷۸۴۴

دارالترجمه رسمی نو بهار
تنظیم و ترجمه فوری و رسمی
متون، اسناد و قراردادهای حقوقی و فنی
دارالترجمه رسمی ایساتیس
خدمات ترجمه فاکس مشترک می پذیرد

اولین مرکز ترجمه از طریق فاکس

با همکاری دارالترجمه ایساتیس و دارالترجمه رسمی نو بهار

دریافت متن مکاتبات بازرگانی و تلکس از طریق فاکس ترجمه و اعاده آن حداکثر
ظرف ۴ ساعت به زبانهای انگلیسی، فرانسه، آلمانی و اسپانیولی و بالعکس از این
زبانها به فارسی.

برای آگاهی از شرایط اشتراک با شماره های فاکس ۸۸۲۷۲۵۶ و ۸۸۰۹۱۵۴ و تلفن های
۸۸۲۷۲۵۶ - ۵۴ - ۱۵۳ - ۸۸۰ تماس حاصل فرمایید.

چهره دیگر هنرهای تجسمی و شیوه آرائه آن

در گزارش از موقعیت گالریها و گفتگو با نقاشان و مدیران گالریها

فیروزه شریفی

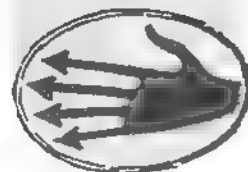
سال ۱۳۲۷ استیوهای خارجی در ایران تنها مکانی بودند که هنرمندان ایرانی می توانستند آثار هنریشان را به نمایش بگذارند. در این سال سانلش استاد محمود جواد پور، امیر هوشنگ آخوندی و حسین کاظمی که از فارغ التحصیلان رشته هنر بودند محلی در خیابان شاه رضای قدیم به نام «آبادا» کاشانه هنرهای ریبا» به عنوان محل معرفی هنرمندان شکل می گیرد تا به جای انستیتوهای خارجی محلی برای ارائه آثار هنرمندان ایرانی باشد. به این ترتیب از سال ۱۳۲۷ با شکل گیری آبادانا واژه گالری برای نخستین بار وارد فرهنگ هنری ایران می شود. «گالری» یا «گالاری» واژه ای است، ماحوذ از زبان فرانسسه که در معنی به اتفاق درار سرپوشیده، راهرو، بالکن سرپوشیده، محل اجتماع عمومی، بالکن تئاتر و کلکسیون تابلوهای نقاشی و اشیاء طریف اطلاق می شود. با ورود این واژه در زبان فارسی آرام آرام واژه نگارخانه معادل فارسی گالری نیز در فرهنگ هنری ایران شکل می گیرد. نگارخانه که نقشخانه، کارگاه نقاشی، بتخانه، خانه ای که به نقش و نگار آراسته شده باشد یا خانه ای که در آن صو رتهای رنگین و رنگارنگ گذاشته باشند معنی شده است، برداشتی است از نگارستان چین که پر از تصاویر و نقش

و نگارهای بدیع بوده است و در اشعار شعری قدیم از جمله سوزنی و نظامی نیز به آن اشاره شده است، دل را بدان نگار سپردم که داشتم ز او چون نگارخانه چین پر نگار سورنی

خو شتر از صد نگارخانه چین
نقش آن کارگاه دست گزین «نظامی»

آبادانا در آثار کار هنرمندان را به عصویت می پذیرفت و آثار آنان را به نقل کلبه هریبه هاسمانش می گذاشت این هریبه ها که شامل صدور کارتهای دعوت و پذیرایی شب گشایش نمایشگاه بود در پایان از محل فروش آثار هنرمند تسویه می شد و چنانچه هنرمند موفق به فروش آثار می شد این هزینه همچنان برای آبادانا محفوظ می ماند. به این شکل آبادانا آرام آرام محل تجمع و بحث هنرمندان شد. در این میان عده ای که هرگز درباره هنر جبری نشیده بودند با هنر آشنا شدند. هنرمندان نیز توانستند با هنر خارجی ارتباط پیدا کنند، و ما جهان بیی هنری آنان آشنا شوند

آبادانا به مدت یک سال، با همین سیاست به کار خود ادامه داد اما فشارهای مالی و عدم حمایت مراکبری جود «هنرهای ریبا» موجب شد تا در مدت کوتاهی از





خودم با دیگران

کاربوس موشس



کارلوس فوئتنس

عبدالله کوثری

قطره / چاپ اول ۱۳۷۲

۳۴۴ صفحه / ۳۳۰۰ ریال

این کتاب مجموعه‌ای است از نوشته‌های کارلوس فوئتنس، نویسنده مکزیکی درباره خودش، دیگران و ادبیات. این کتاب در سه قسمت تحت عنوان‌های «خودم»، «دیگران» و «ما» تنظیم شده است. بخش اول شامل زندگینامه نویسنده و شرح چگونگی نوشته شدن یکی از آثار اوست.

بخش دوم کتاب تأملی است در آثار سروانتس، دیدرو، گوگول، لویس بوبول، بورخس، میلان کوندرا و گابریل گارسیا مارکر.

بخش سوم سحرانی فوئتنس در هاروارد و گاهشمار زندگی اوست.

فوئتنس درباره علت موفقیت عظیم صد سال تهابی که آن را تنها با موفقیت سروانتس و دن کیشوت در دیبای اسپانیایی زبان قابل مقایسه دانسته می‌نویسد «علت این موفقیت وجود هنر شناخت بلاواسطه در این کتاب است. در اینجا باز یافت لذت بخش هویت وجود دارد، بازتاب لمحای که به واسطه آن ما در نسب نامه‌های ماکوندو، به مادر بزرگ‌های خود، نامزدهای خود، برادران و خواهران خود و دایه‌های خود معرفی می‌شویم ...»

می‌کشد و هرمد فرصت پیدا می‌کند تا خود را پیدا کند، رشد کند و به حائی برسد که با آثارش در موزه‌ها نیز حضور داشته باشد.

- پروانه سپهری فارغ‌التحصیل رشته موسیقی مسئول گالری سپهری با کمی تعمق می‌گوید: گالری محفل هنرمندان و هنردوستان است. حایبی که نقاشها و مخصوصاً جوانها بوسیله آن معرفی می‌شوند. چون نقاش مدام در اتای درسته نمی‌تواند بنشیند و خلق کند. به گالری می‌آید تا درباره‌اش قضاوت کند، رشد کند و به موزه راه پیدا کند ضمناً این که ما فروش آثارش می‌تواند از نظر اقتصادی خود را تأمین کند.

- اکبر صادقی فارغ‌التحصیل رشته نقاشی مسئول گالری سبز از گالری تنها یک جمله می‌گوید: گالری محل نمایش آثار هنرمندان در زمینه هنرهای تجسمی است.

- رویا مشعوف فارغ‌التحصیل رشته گرافیک مسئول گالری افرند می‌گوید: گالری مکان ارائه هنرهای معاصر است.

- لیلی گلستان فارغ‌التحصیل رشته طراحی پارچه، مدیر گالری گلستان، به خاطر اختلافش با گزاشگراز سردیر محله حراست که حرفهایش بارناب پیدا نکند.

- معصومه سیحون فارغ‌التحصیل رشته نقاشی مسئول گالری سیحون معتقد است، امروزه به عیار یک گالری دار کاملاً احساس بی هویتی می‌کنم و بهتراست پاسخ سؤال را کسانی بدهند که احساس هویت و پیروزی می‌کند. وقتی اراد علت را سؤال می‌کنم ادامه می‌دهد: چرا احساس بی هویتی نکنم، وقتی یک نقاش شهرستانی را می‌بینم که به خاطر ضعف مالی با کمود کاغذ و رنگ مواجه است، ما زحمت کار می‌کند و آثارش در سایه فضاوتنهای نابجا قرار می‌گیرد و به جای آن، کسی که پول دارد، دنیا را می‌چرخد، بهترین وسیله را تهیه می‌کند و گاهی اوقات به مملکتش می‌آید و مجموعه‌ای از آثار کپی شده را در یک نمایشگاه ارائه می‌کند و بهترین امتیاز را می‌گیرد. این که در نمایشگاه نوسعه صادرات به اسم بازار، نمایشگاه می‌گذارند بعد زورنال‌ها به حای انتخاب برگزیده از بین کسانی که بعد از یک عمر کار هنری کسانی را برگزیده هنری انتخاب می‌کند که نامشان را برای اولین بار شنیده‌ایم و به زور به ما غالب می‌کند. در چنین شرایطی همان بهتر که دیگران صحبت کنند چرا که اگر این وضع گالری‌داری است من دکابدارم و اگر من گالری‌دار هستم آنها دکابدارند.

- منصوره حسینی فارغ‌التحصیل رشته نقاشی مسئول گالری حسینی با لحنی خردانگیر و به کایه می‌گوید. گالری گارازی است که به آن چراغ می‌زنند. به مغازه بر حیاط تبدیلش می‌کند و در آنجا هر سحلی را که نتواند به ریاض و تومان تبدیل کند، به نام هر به مردم غالب می‌کند امروز گالری حایبی شده است که پشت

کار بازماند و پس از یک سال فعالیت کار را متوقف کند اما تأثیر فعالیت یک ساله آبادانا ساعت شد تا پس از تعطیلی، افراد دیگری در این راه قدم بگذارند و کار را با شیوهای دیگر ارائه دهند. به این شکل که در یکی از مکانهای توزیع کتاب مدتی آثار هنرمندان به نمایش درآمد و به دسال یکی دو تا گالری دولتی تشکیل شد و این حرکت تا دهه ۴۰ که گالریهای خصوصی شکل گرفتند ادامه پیدا کرد و با آغاز انقلاب متوقف شد.

گالریهای برگز، سیحون، نگاره، سپید، سولیوان، رضوان، کرخه، نیازی، زند، شیخ، ایران، تهران، نقش، وسامان از جمله گالریهای این دوره بودند که در کار گالریهای دولتی تخت جمشید، مهرشاه و عصر جدید فعالیت کردند. بعد از اسقاط در سال ۱۳۶۰ مسعود شادان مائاتیس آتیله - گالری کلاسیک و برگزای تعداد محدودی نمایشگاه به ویژه در ایام جنگ بدون نظارت و کنترل مرکزی بعد از یک وقعه آغارگر محدده فعالیت گالریها شد و رسماً از سال ۱۳۶۷ وزارت فرهنگ و ارشاد با صدور محوز قطعی به منظور حمایت از هنرمندان به فعالیت گالریها رسمیت بخشید از این سال به ترتیب گالریهای سیحون، حسینی، کلاسیک، سپهری، مهر، کندلوس، شیخ، گلستان، نور، افرند، سبزو و برگ کار خود را آغار کردند و هر کدام با مدیریتهای مستقل در قالب اساسنامه‌ای مشخص شیوهای را برای فعالیت انتخاب و واژه گالری را از مفهوم و موقعیت خاصی برخوردار کردند. این که امروز گالری دارای چه مفهوم و کاربردی است، چه وظیفه‌ای دارد و چگونه عمل می‌کند، سؤالی است که ما نیز با گالری‌دارها در میان گذاشتیم و پاسخ آنان، بازتاب عینی آن است.

مسعود شادان فارغ‌التحصیل رشته هندداری مسئول گالری کلاسیک در این مورد می‌گوید. تعریف و برداشتی را که در گذشته نیست به واژه گالری داشتم و یاشنیده بودم با گذشته زمان و حضورم در این چرخه رنگی دیگر پیدا کرد. امروز به خلاف تصور تعریفهای کوتاه گالری به معنای نمایش آثار هنرمندان در یک مکان با یک مدیر مسئول، تعریف جامع‌تری را پیدا کرده‌ام و معتقدم گالری کابونی است حرفه‌ای، فرهنگی، هنری، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، آموزشی و حنا تفریحی که برد بین‌المللی دارد و شاید به خاطر داشتن تمام این ابعاد کمتر جایی را می‌توان با این همه مفاهیم که حاص گالری است به مقایسه گذاشت. حنا موزه هم به لحاظ برخورد موضوعی آن وضعیتی متفاوت دارد.

- هنایت الله نظری توری مسئول گالری نور در این زمینه نظری دیگر می‌دهد و معتقد است: گالری‌ها فرزند موزه‌ها هستند و ماضی فلتر عمل می‌کند. گالری مکان نقد آثار هنری است، حایبی که مردم با سلیقه‌های متفاوت حضور پیدا می‌کند و آثار هنرمندان را نقد



همیان ستارگان (سه جلد)

مصطفی فعله گری، محمد خلیلی
هوش و ابتکار / چاپ اول
۱۳۷۱

۲۰۹۳ صفحه / ۱۲۰۰۰ ریال

جلد اول همیان ستارگان با سه داستان از محمدعلی جمالزاده آغاز می شود سعید سمیعی، صادق هدایت، مرگ علوی، حلال آقا، احمد، بیما پوشی، عبدالحسین پوشی، حسنقلی مستعان، صادق چوبک، ماسه آدین، احمد شاملو، رسول پرویزی، علی اصغر حاج سیدجوادی، احسان طبری، بهرام صادقی، احوان ثابت، نفی مدرسی دیگر نویسندگانی هستند که داستان هایی از آنها در این مجموعه آورده شده است

پستوهایش انواع نقاب در هنر مجاز شده است و چون دیگر خیره ای در کار نیست که آثار اصل را از بدل تشخیص دهد، آثار هنرمند خاموش را برای فروش عرضه می کند که حسن کاغذها انسان را به شک وامی دارد و دیگری نمی داند آیا این اثر واقعاً متعلق به هنرمند خاموش شده است یا به دیگری تعلق دارد. بنانه تعریف گالری دارها اگر گالری فرزند موزه است یا محلی است برتر از موزه و اگر گالری مکانی است برای معرفی هنر و هنرمند، جایی که در آن تبادل افکار صورت می گیرد، هنرمند خود را محک می زند، رشد می کند و با آثارش به موزه راه پیدا می کند به طور طبیعی گالری از یک مفهوم گسترده و موقعیتی تعیین کننده در هنر برخوردار می شود که گالری دار نقش اصلی و اساسی را بازی می کند. نقشی که اگر با آگاهی، تعهد و مسئولیت ایفا نشود، به قول خود گالری دارها می تواند هنر و هنرمند را به سقوط و بی هویتی بکشانند. در بین گالری داران گروهی معتقدند که گالری دار برای ایفای نقش خود باید هنرمند باشد و عده ای دیگر برخلاف این نظر معتقدند یک هنرمند هرگز گالری دار خوب نخواهد شد.

- **معمومه سیمون:** به نظر من گالری دار باید هنرمند باشد. او زمانی می تواند با هنرمند حسن همکاری و دلوزی داشته باشد که خود هنر و هنرمند را شناخته باشد. البته بگذریم از گالری دارانی که هنرمند هستند و امروز کاسه داغتر از آتش شده اند اما وقتی به آنها تلفظ می کنم و می گویم پول فلان هنرمند را دزد زده است، کمی به او تحقیر شده، می گوید چشمش کور می خواست مواظب باشد.

- **اکبر صادقی:** گالری دار باید در درجه اول هنرمند باشد. کار را حس کند و واقعاً به فرهنگ و هنر سرزمینش علاقه داشته باشد در غیر این صورت به عنوان یک تاجر نگاه می کند.

- **رویا مشعوف:** گالری دار باید تحصیلاتش در این زمینه باشد. عملاً گالری هایی که این کار را شروع کردند و حرفه اصلی شان نبوده است در کار به بن بست رسیده اند. گالری داری کار مشکلی است. انرژی می خواهد و هر کس با هر روحیه ای نمی تواند کار را پیش ببرد. به ویژه اگر روحیه مادی داشته باشد از این کار عایدی ندارد.

- **پروانه سپهری:** گالری دار لزوماً یک هنرمند نیست یعنی در هیچ جای دنیا گالری دار نقاش نیست. آنها بیشتر دلال اند تا هنرمند. در اصل هم همین طور است باید هر را شناخت نه این که حتماً هنرمند بود.

- **مسعودشادان:** می توان هنر را شناخت اما هنرمند نبود. یک هنرمند نمی تواند گالری دار باشد در این کار بیش از هر چیز باید از ویژگی های مدیریتی برخوردار بود. مثل روابط عمومی گسترده، باور و اعتقاد به یک

چارچوب مشخص در کار و داشتن هویت. وامضاء و اعتبار، در حقیقت اینها شرط اصلی کار است. چرا که اگر گالری دار نتواند خود را درست ارائه کند چگونه قادر خواهد بود که هنرمند و اثرش را مطرح کند. پشته و گالری دار روابط اوست. بزرگترین هنر گالری دار هنر ارائه است در تمام زمینه ها. وابستگی که باید از دیگران پرسید شما که مدعی هستید تنها هنرمند است که می تواند گالری دار باشد خود به عنوان هنرمند گالری دار در این راه برای هنرمند چه کرده اید؟

او موقعیت گالری های امروز ایران را این طور توصیف می کند: هنوز تعداد گالری های تهران و کل کشور با جمعیت ۶۰ میلیونی از محدوده انگشتان دست تجاوز نکرده است حالا این که این تعداد محدود چگونه فعالیت می کنند خود جای بحث دارد: آنها اغلب کلیشه ای و سطحی با اهدافی نه آنچنان جدی که در جهت پس رفت گام بر می دارند، عمل می کنند. علت عمده کلیشه ای شدن فعالیت گالری دارها به شناختی که آنها بر می گرد فاصله نمایشگاهها بسیار کم است و این موجب می شود هنوز از تدارک اولین نمایشگاه فارغ نشده، به فکر استقبال نمایشگاه بعدی باشند. به همین دلیل خلایق و ابتکار ضعیف می گردد و کیفیت فدای کمیت می شود که در این بین هنرمند یعنی موضوع اصلی نمایشگاه فراموش می شود و آن دسته که مدعی اند نباید هر را به تجارت تبدیل کرد دقیقاً با این شیوه برخورد، هنر را به تجارت تبدیل کرده اند.

- **هنایت الله نظری توری:** نیز در این زمینه می گوید: برخورد کاسیکارانه بسیار نازیبا که هنر و شخصیت هنری هنرمندان ایران را به سقوط می کشاند عمده ترین مشکل گالری داری امروز ایران است در بین گالری داران می بینم آنهایی که هر را به طور کلی فراموش کرده اند و تنها به فکر پول در آوردن و رسیدن هر چه رودتر به ریال هستند. در این راه به اسم کمک به هنرمندان، شاهد برگزاری مرتب و بدون وقفه نمایشگاههایی هستیم که آدم را به یاد برنامه های آشپزی تلویزیونی می اندازد و تازگی ها پایشان به نمایشگاه توسعه صادرات هم باز شده است. فکر می کنم بعضی از گالری دارها به حای پرداختن به این کار شریف بهتر است گیوه کرمانشاهی بفروشند و نام هر را با ادعای هنر خراب بکنند. در این مورد دسته دیگر چنین پاسخ می دهد.

- **معمومه سیمون:** گرچه از نمایشگاه توسعه صادرات هرگز راضی نبودم اما هر جا که نمایشگاه نقاشی باشد، شرکت می کنم. مگر این که راضی بدهد. در مورد فاصله نمایشگاهها هم باید بگویم در مملکتی زندگی می کنم که در مقابل ۶۰ میلیون جمعیت تنها ۶ گالری فعال داریم که در بین این تعداد اندک، نمایشگاههای من همیشه کلاس نقاشی بوده است و اگر مدت برگزاری آنها به جای ۶ روز به ۳۰ روز هم برسانم، باز هم شلوغ

● منصوره حسینی: لطفاً برای صرف یک قلب گرما تشریف بیاورید.

● معصومه سیحون: چشمش کور می‌خواست مواظب باشد.

● اکبر صادقی: باید به فرهنگ و هنر سرزمینش علاقه داشته باشد.

● رؤیا مشعوف: اگر روحیه مادی داشته باشد، عایدی ندارد.



داستان‌هایی از غلامحسین
ساعدی، احمد محمود، سمین
دانشور، هوشنگ گلشیری، جمال
میرصادقی، محمود کبابوش، نجف
دریابندری، محمود دولت‌آبادی،
فریدون تنکابنی، نادر ابراهیمی، اکبر
رادی، صمد بهرنگی، علی‌اشرف
درویشیان، بهروز دهقانی، اسماعیل
قصیح، مصطفی رحیمی، هانیبال
الخاص، حواد مجابی، نسیم خاکسار،
قاسمی قاضی‌نور، مجید
دانش‌آرامسته، امیرپرویز پویان،
محمدعلی سپانلوه رضا پرامنی،
اصغر الهی، کاظم سادات اشکوری،
رضا فرخفalcon، غزاله علیزاده، محمد
محمدعلی و... در جلد دوم گنجانده
شده‌اند

جلد سوم بیشتر به داستان‌های
سومین سلسله داستان‌نویسان ایران
اختصاص دارد. از این گروه می‌توان
محمد شریفی، محمدرضا صفدری،
قاضی ربیع‌الحی، یارعلی پورمقدم،
اصغر عبداللہی، علی صالحی،
عباس معروفی، مهدی سبحانی، رضا
حوالایی، منیر وروانی‌پور، محسن
خملباف، ناصر زراعتی، هوشنگ
عاشورزاده، فرهاد کشوری، محسن
دامادی، منصور کوشان، محسن
سلیمانی، بیژن بیجاری، شهریار
مندنی‌پور، حسین آتش‌پور، فرخنده
آقای، علی خدایی و... را نام برد

هنرمندان استفاده می‌شود. از طرف دیگر در این باره
گالری‌دار باید ببخشد که هنرمند آزاد است و از او انتظار
نداشته باشد خود را وقف یک گالری کند و مثلاً از این
که یک هنرمند اثرش را در جای دیگری هم به نمایش
می‌گذارد از او دلخور شوند.

- استاد محمود جواد پور نظرش را به گونه‌ای دیگر
مطرح می‌کند. متأسفانه سرویسی را که گالری‌دارها به
هنرمند ارائه می‌کند به استثنای یکی دو گالری، بقیه
بسیار ضعیف است. طبیعی است وقتی به عنوان هنرمند
قدم به گالری می‌گذارم از او انتظار دارم که کار را در یک
در فضای خوب از نظر نور و دید ارائه کند. افرادی را که
شایستگی دارند برای بازدید دعوت کند و امکاناتی
فراهم کند تا خیر نمایشگاه در جاهای دیگر حتماً محلات
خارجی نیز منعکس شود. توزیع کارتها به موقع صورت
گیرد و در مورد فروش، قیمت‌ها عادلانه و مناسب تعیین
شود.

- رضا نیامی نقاش می‌گوید: گالری جایی است که
هنردوستان و هنرجویان خود را صیقل می‌دهند و از
نحریات یکدیگر استفاده می‌کنند. من خردم در سال
۶۹ گالری آذین را داشتم اما به خاطر اختلاف نظر با
شریکم مجبور شدم در سال ۷۰ گالری را تعطیل کنم. به
هر حال معتقدم گالری باید کارهای با کیفیت ارائه کند،
گالری‌دار هنرمند باشد و فضای گالری مناسب کار
باشد. گالریها در تمام دنیا دارای درجه هستند و هر کدام
بسته به سطح اجتماعی در یک درجه قرار می‌گیرند.
متأسفانه در حال حاضر اغلب گالریهای ما فاقد
معیارهای یک گالری هستند. نه فضا مناسب کار است و
نه مدیران واجد شرایط هستند. از طرف دیگر عدم
حمایت‌های دولتی، مثل کمک برای اجاره مکان که
می‌توان در کیفیت و موقعیت فعالیت گالریها موثر باشد
و تا پیش از انقلاب نیز وجود داشت در کیفیت فعالیت
گالریها می‌تأثیر نبوده است. نحوه قیمت گذاری آثار در
تمام گالریها با توافق گالری‌دار و هنرمند صورت
می‌گیرد. کیفیت کار، موقعیت بازار، سابقه کار نقاش و
تعداد نمایشگاههای هنرمند می‌تواند ملاک تعیین قیمت
آثار باشد که تقریباً در اغلب گالریها رعایت نمی‌شود. در
مورد میزان پورسانتی که از فروش آثار در هر نمایشگاه

خواهد شد. دیگران هم بهتر است بدانند که من امروز
دنبال شهرت نیستم فقط می‌خواهم آرشیر هنرماتر
ایران را بسازم

- اکبر صادقی: ما به طور متوسط هر ۹ روز یک بار
نمایش داریم. در جاهای دیگر دنیا هر ۱۵ روز تا یک ماه
نمایشگاه برگزار می‌شود. علت فشردگی نمایشگاهها
بیشتر به دلیل کمبود گالریها و تعداد زیاد هنرمندان
مختصراً هنرمندان جوان است ما محوریم به آنها
جایبدهیم. اگر ما هم نخواهیم این کار را بکنیم، دیگر
جایی برای فعالیت باقی نمی‌ماند. اگر وزارت ارشاد
تعداد گالریها را افزایش دهد، ما هم با دست بازتری
عمل می‌کنیم و می‌توانیم در رشته‌های مختلف هنرهای
تجسمی به شکل تخصصی و مشخص فعالیت کنیم. اما
تا زمانی که شرایط این است وضع ما هم همین است.
هنرمندان نیز در این زمینه دارای انتظاراتی هستند.
دوباره موقعیت و گالری‌ها چنین نظر می‌دهند:

دکتر سیمون آیوازیان معتقد است: هدف گالری
متأسفانه آنطور که شروع شد الان نیست. الان گالری
دارها نه تنها در ایران بلکه در فراسه هم به این صورت
در آمده‌اند که یک حالت رقابتی تجارتی با یکدیگر
دارند و معرفی هنرمند از طریق گالری‌ها روی
روند خاصی است. گالری‌دارها امروز فقط محل را در
اختیار می‌گذارند. حتماً روند دعوت مهمان به هنرمند
واگذار می‌شود در صورتی که این وظیفه گالری‌دار است
و خودش در این زمینه باید فعال باشد و هنرمند را در
یک جامعه بزرگتری معرفی کند. که اغلب نمی‌کنند،
حتماً بعضی از گالریها یک لیست کپی شده از مجموعه
برنامه‌های سالنامه تهیه می‌کنند و برای ما می‌فرستند،
در آخر لیست هم می‌نویسند اگر کارت به دست شما
نرسید این لیست را به منزله دعوت بگیرید. خوب این
دعوت اصلاً زیبا و شایسته نیست و شأنه‌حالی‌کردن
است. البته بین گالری‌دارها مثل گالری کلاسیک هستند
که بهترین شیوه پذیرایی و روابط عمومی را به هنرمند
ارائه می‌کنند. اما یک گالری به تنهایی کافی نیست.
مسئله بعدی مسئله قیمت‌گذاری است که هیچ ضابطه‌ای
ندارد و تقریباً یک نوع بازی روانکاوانه است با مردم از
طریق بازی، که در آن برای فروش از اسم و امضای

دستور زبان فارسی

تألیف: پرویز صالحی (بختیار)



دستور زبان فارسی

پرویز صالحی (بختیار)
هوش و ابتکار / چاپ اول
۱۳۷۱

۱۷۰ صفحه / ۱۴۵۰ ریال

صالحی در پیشگفتار دلیل تألیف کتاب را رفع مشکلات دستوری دانش‌آموزان ذکر می‌کند. به نظر او مشکل اساسی دانش‌آموزان از نظر دستور زبان به تقسیم مطالب دستوری در مالهای مختلف تحصیل برمی‌گردد. زیرا به‌رغم این‌که آنها مطالب سال قبل را از یاد برده‌اند، در کتاب سال جدید مبروری بر درس‌های پیشین نمی‌شود. این وضعیت ایجاب می‌کند معلم جزوه بگوید.

کتاب حاضر شکل تکامل یافته جزوه‌هایی است که صالحی طی سال‌های تدریس می‌کرده است. او به هنگام تألیف بر آن بوده که دانش‌پژوهان دستور زبان را بدون یاری و کمک مستقیم معلم یاد بگیرند. در نتیجه مثالها از تئری ساده برخوردار بوده و در پایان هر مبحث تمریناتی داده شده است.

در پایان کتاب نیز چند نمونه تجزیه و ترکیب به روش سئوالات امتحان نهایی سال چهارم دبیرستان و همچنین گزینه‌های چهار جوابی برای داوطلبان کنکور آورده شده است.

نعیب گالری دار می‌شود، بسته به میزان فعالیت و کیفیت خدماتی است که ارائه می‌شود. بین ۲۰ تا ۲۰ درصد در هر گالری متغیر است. نحوه پذیرایی شب افتتاحیه نیز بسته به سابقه و نظر گالری داران متفاوت است. یک دسته به پذیرایی شب افتتاحیه اعتقادی ندارند و دسته دیگر اهمیت ویژه‌ای را برای شب افتتاح قائلند.

- مسعود شادان: گالری اتاق تمشیت نیست. ما مردم را دعوت نمی‌کنیم تا از نمایشگاه یا اعمال شاقه بازدید کنند. در تابستان از گرما هلاک می‌شوند و در زمستان از سرما.

- رویا مشغوف: ما همیشه در شبهای افتتاح پذیرایی می‌کنیم. در آینده هم خواهیم کرد بعضی از گالری دارها معتقدند که حتی در گالری نباید صندلی گذاشت. چون روی آن می‌نشیند و بایکدیگر بحث می‌کند. اما من به هیچ کدام از این حرفها اعتقادی ندارم. هم پذیرایی می‌کنم و هم صندلی می‌گذارم.

- پروانه سپهری: در این کار قاعده‌ای نیست. نه می‌شود گفت نباید صندلی گذاشت و نمی‌شود گفت باید خیلی صندلی گذاشت. یا مثلاً اصلاً پذیرایی نکرد یا خیلی پذیرایی کرد. فکر می‌کنم در تمام این موارد حدی از تعادل مناسب باشد.

- منصوره حسینی: ما نمی‌توانیم مردم را صرفاً به دیدن دعوت کنیم. شب افتتاح با شبهای دیگر متفاوت است. اگر صرف دیدن باشد، مردم می‌تواند روزهای دیگر از نمایشگاه بازدید کنند. اما در این شب وقتی از آنان در یک ساعتی دعوت می‌شود، نمی‌شود گفت

لطفاً برای صرف یک قلیپ گرما تشریف بیارید. پس پذیرایی لازم است. از طرف دیگر به عنوان یک هنرمند نیز چنین خواسته‌ای را طبیعی می‌دانم. اگر بناشد یک گالری کارهایم را برای نمایشگاه بپذیرد، از او انتظار دارم مثل یک وکیل از من دفاع کند و به مهمانانم سرویس خوب ارائه کند و اگر نمی‌خواهد خوب کار کند اصلاً من را نپذیرد. چرا که او در قبال هنرمند مسئول است. شادان با تأکید بر این نکته اضافه می‌کند: وقتی گالری به هنرمند سرویس نمی‌دهد در حقیقت او را ترور کرده است. مکان گالری به تنهایی ارزش ندارد.

ارزش آنجاست که برای معرفی هنرمند از تمام امکانات به بهترین نحو استفاده شود. ارائه پذیرایی تا یک درجه وظیفه است و بالاتر از آن سلیقه. آن هم به هزینه گالری‌دار. شنیده‌ام عده‌ای غیر از این عمل می‌کنند.

خوب این سلیقه است. در این مورد که ارائه سرویس و خدمات از سوی گالری داران تا کجا وظیفه است، تقریباً مشخص نیست. بعضی از گالری داران پیش از گذاشتن نمایشگاه مبلغی تاحدود ۱۰ هزار تومان به عنوان ورودیه از هنرمندان طلب می‌کنند و تهیه کارت ورود دعوت را نیز به عهده او می‌سپارند و بعضی دیگر کلبه

هرینه‌ها را به اضافه تمام فعالیتهای تبلیغاتی تا روز پایانی به تنهایی تقبل می‌کنند و از هنرمند چیزی نمی‌گیرند. به طور کلی گالری داران در مورد نحوه اداره گالری، قیمت گذاری و ارائه خدمات به سلیقه خود عمل می‌کنند و هیچ انجمن، سندیکا و محلی تا به امروز وجود نداشته است تا بر نحوه فعالیت آنها نظارت و کنترل داشته باشد. در این میان وزارت ارشاد نیز تنها به صدور مجوز نمایشگاه اکتفا کرده است و کنترل خاصی بر نحوه فعالیت گالریها ندارد. در این مورد پای صحبت جمال الدین خرمی نژاد معاون مرکز هنرهای تجسمی وزارت ارشاد می‌نشینیم او می‌گوید: گالری یا نگارخانه می‌تواند مکانی باشد که هنرمند از طریق آن به جامعه هنری معرفی شود. این مکان ضمن فرهنگی بودن تا حدی مسائل اقتصادی هنرمند را نیز مرتفع می‌کند. در تمام دنیا یک گالری دار یا مسئول نگارخانه می‌تواند بر حسب ذوق و سلیقه شخصی عمل کند، اما هدف اصلی کار یعنی معرفی هنرمند را نباید فراموش کنند. رابطه بین هنرمند و جامعه پیش از انقلاب نیز مطرح بود. بعد از انقلاب هم وزارت ارشاد اسلامی با هدف حمایت از هنرمند اقدام به تأسیس گالری کرد. در صدور مجوز گالری، قصد این بود که مدیر یا مسئول گالری هنرمند باشد تا بتواند از هنر و منافع هنرمند دفاع کند. در مواردی چنانچه گالری دار هنرمند نباشد اما از نظر وزارت ارشاد صلاحیت مدیریت و توانایی شناخت آثار هنری را داشته باشد، می‌تواند به عنوان مدیر گالری نیز فعالیت کند.

او در خصوص موقعیت فعلی گالریها می‌گوید:

متأسفانه علی‌رغم اهداف خوب وزارت ارشاد اسلامی نگارخانه‌ها رسالت خود را انجام ندادند و آنچه از فعالیت آنها انتظار می‌رفت محقق نشد. نگارخانه‌ها امروز به دنبال هنرمندان معروف و فروش بالا هستند. هیچ نشانه‌ای از مسائل فرهنگی وجود ندارد. جوانان راهی برای حضور در نمایشگاهها ندارند، مگر رابطه‌ای در بین باشد. در این میان هیچ فعالیت مشخصی دنبال نمی‌شود. جز تعدادی اندک که در حفظ مصالح مختلف وزارت ارشاد همکاری کرده‌اند، دیگران انتظارات ما را برآورده نکردند. از آنجا که ملاک کار گالریها معلوم نیست، هنرمندی که کارش دارای ارزش هنری است اما خریدار ندارد نمی‌داند باید کجا برود و چه کند. خرمی نژاد تأکید می‌کند: فعالیت فرهنگی از ناحیه گالریها امکان پذیر است. گالری می‌تواند وسیله‌ای فراهم کند تا هنرمندان به محافل حارحی راه پیدا کنند. در این مورد اغلب آنها از مسائل ومشکلات مالی و عدم حمایت وزارت ارشاد صحت می‌کند و این در حالی است که گالری دارها از هر نمایشگاه ۳۰ درصد به عنوان پورسانت بهره می‌برند. و در ارای آن، خدمات بسیار مختصری را ارائه می‌کنند و به ارسال تعدادی کارت و

● مسعود شادان: می‌توان هنر را شناخت اما هنرمند نبود.

● سیمون آیوازیان: گالری‌دارها فقط محل دراختیار می‌گذارند.

● رضانامی: گالری جای صیقل دادن است.

● جمال‌الدین خرمی‌نژاد: نگارخانه‌ها رسالت خود را انجام ندادند.

● استاد محمود جوادی‌پور: متأسفانه سرویس بسیار ضعیف است.

● پروانه سپهری: در این کار قاعده‌ای نیست.

تجربه‌های خام رستن

ندا ابکاری

ابتکار / چاپ اول ۱۳۶۵

۵۴ صفحه / ۵۰۰ ریال

مجموعه‌ای است از ۵۴ شعر ندا ابکاری همراه با شعری از احمد شاملو، شاعر بزرگ معاصر، به عنوان مقدمه. شعر ندا ابکاری در این مجموعه، شعر اعلام حضور زنی است که می‌خواهد از حصار آدمیانی بگذرد که برای او به هیئت سیم حاردار در آمده‌اند زنی که در راه است، زنی که هستی زنانه خود را در وجود شاعر آغاز می‌کند (و) جامه‌های کودکی را / به زنی که در راه است / می‌بخشم

شعر ندا ابکاری، شعر تصویر است با زبانی نه چندان شاخص زبانی که توفیقش در آن جابجایی است که حس‌تر می‌شود (در) کسوفی به شب پس می‌دهد / نگاهش را / زیر سیگاری را و مجله‌هایش را) و می‌رود تا ظرفیت بیان نگاه و تجربه‌های زنانه او را پیدا کند، اگر سطرهایی مثل: (تو می‌توانی زیباترین جنون آدمی را در هرم عطش تنفس کنی؟) محال بدهد

می‌کنند. ما هم در اینجا جز این که اعصابمان خرد شود عایدی دیگری نداریم. امروز ترجیح می‌دهم گالری را به یک پیتر فروشی اجاره دهم، بروم منزل بنشینم و نمایشگاه بر پاکم، در این مورد خیلی جدی صحبت می‌کنم. شوخی هم ندارم. از وزارت ارشاد هم می‌خواهم نسبت به این مسئله خیلی جدی اقدام کند. - اکبر صادقی: امروز تعداد گالریها بسیار کم است. اگر وضع به همین ترتیب ادامه داشته باشد در آینده تمام نمایشگاهها فشرده و نادیدنی خواهند شد.

- منصوره حسینی: فعالیت گالری به نوعی با زیربنای اقتصاد مملکت مرتبط می‌شود. اگر گالری‌دار در هر نمایشگاه با شکست مادی روبرو شود گالری‌دار تعطیل خواهد کرد و به دنبال کار نان و آبدار خواهد رفت. مگر این که به اندک بسنده کند و کار را ادامه دهد. اما روی هم رفته با تمام این اوصاف امیدوارم گالریها به کار ادامه دهند. هر چه باشد بودنشان از نبودشان بهتر است

- پروانه سپهری: اگر وضع به همین ترتیب پیش رود آینده بسیار بدی خواهیم داشت مگر این که دولت ما را کمک کند

- رؤیا مشعوف: امیدوارم در آینده وضع بهتر شود.

- مسعود شادان: از فردا خبر ندارم اما سالی که نکوست از بهارش پیداست و این ره که می‌رویم به ترکستان است. به لحاظ عدم وجود کانون گالری داران ایران، عدم تقاضا، عدم صدور مجوز رسمی گالریها از سوی دبیر خانه جهت نظارت بر مراکز فرهنگی کشور و یا هر مرجع دیگری منظور کسب اعتبارات لازم گالریها ناکتون، عدم امنیت صنفی و عدم رعایت مقررات و شناخت فرهنگ گالری داری، عدم رعایت قوانین صحیح اصولی و اخلاقی در کار، عدم وفاداری از سوی دسته‌ای از هنرمندان و گالری‌داران به یکدیگر (با پوشش

پدربایی خیلی اندک شب افتتاح بسنده می‌کند. حتما زحمت ایجاد ارتباط بین فاش و رسانه‌های گروهی را که وظیفه اصلی شان محسوب می‌شود به عهده نمی‌گیرند و بار تمام ارتباطها را به دوش هنرمند می‌گذارند. خرمی‌نژاد درباره چگونگی نظارت و کنترل وزارت ارشاد در زمینه فعالیت گالری ها می‌گوید: کنترل و نظارت وزارت ارشاد همیشه به نفع گالری دارها موده است. چنانچه گالری ها مفایر با شئون اسلامی حرکت نکند، مشکلی برای فعالیت نخواهد داشت وی اضافه می‌کند: اخیراً طرحی از وزارت ارشاد مورد بررسی قرار گرفته است تا بر آن مبنا فعالیت آینده گالری‌ها از نظارت و هماهنگی بیشتر برخوردار شود و برخی از ناپسامانیه‌ها و ناهماهنگیها بر طرف شود. او در این مورد به گالریها توصیه می‌کند که بیشتر به بار فرهنگی کار بیدیشند و با فراهم آوردن موقعیت حضور هنرمندان و دانشجویان هنر در گالریها به صورت اختصاص دادن یک شب یا یک روز خاص در هر نمایشگاه بین هنرآموزان و نقاشان ارتباط بوجود آورند. او معتقد است چنانچه گالریها در این جهت به حرکت خود ادامه دهند نسبت به فعالیت آینده آنها بیشتر می‌توان امیدوار بود. در غیر این صورت هر گونه عمل کند رسالت خود را انجام نداده‌اند. با توجه به موقعیت فعلی گالریها، نداشتن سندیکا یا انجمن حرفه‌ای که از آنها حمایت کند، و وجود مشکلات اقتصادی، هنرمند و گالری دار را ناگزیر به سمت تجاری شدن سوق می‌دهد، آینده و چشم انداز فعالیت گالریها با ادامه همین روند قابل تأمل و بررسی است:

- معصومه سیحون: تمام گالریها به زودی تعطیل خواهند شد. چرا که خیلی از خانمهای خانه‌دار بدون دادن مالیات و داشتن مجوز در خانه ها نمایشگاه بر پا می‌کنند. شام، ناهار و صبحانه می‌دهند و خوب هم فروش

ترجیع بند
هاتف اصفهانی

مقداری
اصفهان

ترجیع بند هاتف
اصفهانی

انجمن دوستداران ادبیات ایران
۲۰ صفحه

ترجیع بند هاتف اصفهانی در جایی
شکلی به هموطنان داخل و خارج از
کشور اهدا شده است.

نیمی از دفتر شرحی است به قلم
محمدعلی جمال زاده به ترجیع بند
کتاب اختصاص دارد. او در ابتدا از دکتر
ذبیح الله صفا چنین نقل قول می کند: «از
مهم ترین آثار ... (هاتف) ترجیع بندی
است در وحدت وجود که حقا از حیث
استحکام الفاظ و بیان معانی دشوار به
زبان فصیح عارفانه در ادب پارسی
کم نظیر است.» سپس خود می افزاید:
«بام قطعه در اصل «اقلیم عشق» عنوان
دارد و ما چنانچه عشق واقعی را اساس
و بنیان خداشناسی و توحید و دیداری
و خدمت به نوع بشناسیم، باید تصدیق
نماییم که ترجیع بند هاتف کاملاً سزاوار
همان عنوان «قراءة وحدت» و رهنمای
عشق و دین خداپرستی است و نظایر
آن در دنیای ما بسیار نادر است»
تاریخ پای نوشته جمال زاده به
تقریب نوروز ۱۳۴۵ است.

داران داشته باشیم، بدون انجمن خون همرمندان را در
شیشه کرده ایم. آنچه امروز به آن احتیاج داریم، انجمن
هرمندان است. جایی که از همرمندان حمایت کند.
ملتیا همیشه به همرمندان نیاز داشته اند و هرمد با
هرماندنی بوده است. گاهه کوزه های هخامنشی و
ساسانی، در موزه های دنیا همیشه به عنوان هنر اسلامی
ایرانی افتخار آفرین بوده اند. قرنیا گذشته است اسم
پادشاهان هخامنشی از خاطر رفته است اما هنر آن دوره
مانده است. من به عنوان گالری دار و هرمد پیشهاد
می کنم و فنی برای سازمانهای دولتی بودجه تعیین
می شود. در صدی هم برای خرید هر معاصر در نظر
بگیرید و مشاوران خرید را ارکسانی انتخاب کنید که در
این کار دیفع نیستند و هنر را می شناسند

اختلاف سلیقه، نداشتن خط مشخص کاری، گرایش به
دلالتی در هنر تا گالری داری به مفهوم فرهنگی - هنری از
عمده ترین ویژه گیهای گالری داری امروز ایران است و
این در حالی است که تمام گالری داران، گالری را به
عنوان یک مکان فرهنگی - هنری جایی که در آن
هنرهای تجسمی معاصر ارائه می شود و هرمد رشد
می کند، قبول کرده اند. اما عدم حضور یک مرجع دلوز
هری که گالریها را از جنبه های مختلف حمایت کند و
نحت پوششی قرار دهد موجب شده است که گالری
داران فعالیت خود را به سویی جهت دهد که با آنچه
فلسفه وجودی شان بوده است معایرت دارد به نظر
می رسد تا زمانی که چس مرجعی حضور نداشته باشد
و هماهنگی بعضی امور را به عهده نگیرد گالریها بیش از
این عمل نخواهد کرد

از دسته دیگر) و نهایتاً عدم گرایش به ادامه کار و
دلسردی گالری دار و هنرمند، به آینده گالریها زیاد
خوش بین نیستیم. می شود گفت زندگی گالریها بستگی به
سیاستهای فرهنگی - هنری و اقتصادی کشور و
خلافت و روش کار گالری داران، خلافت بینش و جهش
روال کار هنرمندان، ایجاد انگیزه و استمرار کشش هنری
در مردم و دادن اطمینان و ارزش اقتصادی هنری به
گالری داران و عدم تکرار و نشخوار تکرارها از هر دو
سو و رسیدن به اصول و محتوای پرمعنا دارد. برای
بهمود کیفیت گالری داری بعضی از گالری داران
حمایتیهای دولتی را پیشهاد می کنند. برخی دیگر ایجاد
سندیکای گالری داران را مؤثر می دانند و عده ای با هر
دو گروه مخالفند و حمایتیهای دولتی و ایجاد سندیکای
گالری داران را راه حل نمی دانند. پروانه سپهری، اکبر
صادقی و عنایت الله نظری نوری معتقدند دولت با
حمایتیهای دولتی می تواند به آنها کمک کند. در مقابل
این دسته مسعودشادان می گوید: «نه کاغذ می خواهم و
نه هیچ چیز دیگر من با اتکا به خودم کار می کنم. فقط به
یک فضای آرام برای کار احتیاج دارم. در آن زمان یاد
گرفتم با سختی ها مقابله کنم و به خودم تکیه کنم. در
حال حاضر فقط به تشکیل کانون گالری داران اعتقاد
دارم. با تشکیل کانون مسائل دیگر حل می شود. من
دست کمک به سوی کسی دراز نمی کنم و روزی که
نتوانم کار را ادامه دهم مسیرم را ترک خواهم کرد. گالری
دارها باید بدانند اگر می خواهند موفق باشند باید
با قدرت و توانایی خودشان حرکت کنند.»
- معصومه سیحون: اصلاً حق نداریم انجمن گالری

شماره های گذشته تکاپو را می توانید از دفتر مجله و
نمایندگی های مجله در تهران و شهرستان ها تهیه کنید.

نمایندگی های تهران:

- ۱ - کتابفروشی آگاه رویروی دانشگاه تهران
- ۲ - کتابفروشی اختران نبش بازارچه کتاب
- ۳ - کتابفروشی توس اول خیابان دانشگاه
- ۴ - کتابفروشی سروارید رویروی دانشگاه تهران
- ۵ - کتابفروشی مرغ آمین، کریم خان زند - جنب پل
- ۶ - کتابفروشی مهناز ابتدای خیابان سید جمال الدین
اسدآبادی (بوسف آباد)
- ۷ - کتابفروشی نغمه، رویروی دانشگاه تهران.

یک کلمه در سه کلمه

کلام اول:

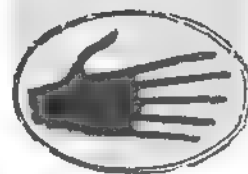
گفتم - یعنی می‌گویم ببین جانم ارزان ترین کالاهایی که هنوز به دستمان می‌دهند کتاب است. یک نگاهی به مغازه‌های بقالی بینداز. تادلت بخواهد تا بلوهای بزرگ و کوچک، رنگین و چرخدار وی چراغ آویزان می‌بینی که ترا دعوت به خرید می‌کنند از اشنوویزه بگیر بیا تا بهمن و آزادی... دنباله خط را بگیر و دود کن تو هوا. دنباله‌اش هم بیستون هست و بیستون و مور و هزاران اسم آشنا و نا آشنا، آنوقت هم پول نازنین رامی‌دهی و یک بسته سیگاری که با ارز آزاد وارد و پانویه می‌شود و تابع هر شرط و ضابطه قیمت گذاری نیست بامیل و رغبت می‌خوری، اشکالی ندارد. آنوقت خرید یک کتاب آنهم به قیمت یک بسته سیگار حرف دارد؟

آیا بهتر نیست که بجای بسته سیگار، کتاب به بقالی بدهیم و کتاب را تا دور افتاده ترین بقالی کویری توزیع کنیم تا هم زینت بخش مغازه‌اش باشد و هم هیردهانی و شهری یکبار بخواند، اگر هم تازه نخواست یا نتوانست بخواند، می‌تواند از کاغذهای آن استفاده کند، سیگارش کند و دودش کند تو هوا! می‌گوید خواهش می‌کنم. کتاب‌های انباشته تو، در فضای تنگ آپارتمان نمی‌گنجد، دارند مثل خودت می‌پوسند و بوی تعفن هردوتان گیاهان آپارتمانی را خراب می‌کند کاره کویر و مغازه بقالی نداشته باش، آنها سیگار خودشان رامی‌فروشدند، تو هم ماست خودت را بخور.

اصلاً همان بهتر که جانم تو هم سیگار نکشی. به درک که ریه‌هایت را جرم می‌گیرد. فو قش آحرش می‌میری با چند سال کمتر یا بیشتر. خیلی بهتر ازانست با این مزخرفات کتاب سرطان آگاهی راه معزت بینداری و هر لحظه بمیری و سیزیف وار زنده شوی! ادامه دارد.

رؤسای خانواده به ترتیب سلسله مراتب عبارتند از فرزندان مهمتر و کهنتر و بانوی خانواده. این آخری البته به رغم هندوانه‌های فمینستی که زیر بغلش می‌گذاریم - اندر خانه سازی و ایجاد توازن میان دخل اندک و خرج اکثر، خود هنری دارد شیرزانه که اصلاً از رویه مردان بر نیاید - باز شکسته نفسی می‌کند و به گاه عصبانیت، مقام شامخ خود را تا حد کلفتی پایین می‌آورد. بهر حال، رؤسای خانواده بی‌آنکه کار به سلسله مراتب داشته باشیم، پاها را در یک کفش کرده‌اند و التیماتوم داده‌اند، که دیگر از انسباشت کتاب‌های خریداری شده به تنگ آمده‌اند و عنقریب است که خود حقیر رادسته جمعی همراه با کتاب از پنجره به بیرون پرتاب کنند. هرازگاهی که به شوخی و جدایی مطلب عنوان می‌شود، حقیر به لطایف حیل موضوع را ماست مالی می‌کنند. نه آنکه اندر فواید کتاب و بهترین دوست انسان و دیگر کلیشه‌ها سخن بگویند. بلکه باین صورت که ای بابا هر کسی یک اعتیادی دارد و عادتش. یکی دوست دارد تریاک بکشد، یا هروئین بزند، یا لافل یک غلطی بکند و حداقل سیگاری بکشد. در این دنیای دیوانه دیوانه، از دیوانگی، ما را کتاب خریدن نصیب گشته است! حالا فرض کنید با هم یک بسته سیگار در روز می‌کشیم و دود می‌شد و به هوای رفت، حالا کتاب که بد نیست، لا اقل...

رؤسای خانواده، شدیداً حمله ور می‌شوند که یکاش تو هم تریاک می‌کشی، سیگار دود می‌کردی،... لا اقل سیگار دود می‌شود و ما هوا می‌رود و آتارش هم در ریه‌هایت. بهتر ازانست که این همه کتاب را در فسل آپارتمان جابدهی...



مسعود طوفان

از «ژولیوس سزار» تا «نیما»: به امید نوزائی فرهنگی



و نویسنده و منتقدی از این برگذاشت ادبیات نوری ایران دلشاد است و اتفاقاً درست به دلیل همین حساسیت مقطع، چند نکته، پرسیدنی است: نخست: - نو مسزده اجزای وصیت و ایلیده نیما برای خاکسپاری‌اش در زادگاهش «پوش»، در شهرپور ماه امسال^۲، این پرسش را پدید می‌آورد که: آیا مهم نیست که یکبار دیگر پر آرامگاه او تاریخ زاد و زوش را به اشتباه بنگارند؟

دوم: - اینکه که آقایان طاهراز و براهنی، در همنشینی ارجمندانه خود، عضو مؤسس «بنیاد نیما» و فراخواننده مجمع برگزاری جشن صدمین سال تولد نیما گشته‌اند، می‌توان باز تمیین تاریخ صحیح تولد آن بزرگمرد ادبیات معاصر ایران را به بعد موکول کرد و آنرا مهم ندانست؟ و آیا دست‌کم، در این آغاز راه نمی‌توان ایراد همچون حرکتی کوچک اما نماد گونه برای ارج نهادن به دقت‌های بایسته نیما پژوهی در آینده، و از زمره نخستین گام‌ها و وظائف پژوهشی آن بنیاد دانست که نویدبخش سال‌های پرکار و دقت آینده، و فراخوان سخت کوشی‌های پربارتر و گرانبارتر و بسیار دشوارتر بعدی باشد - که گفته‌اند سالی که بکوست، در بهارش .. □ و اما گذشته از این همه، آیا دلیلی بسیار عمده‌تر برای این نوشته در میان نیست؟ که هست:

زیرا اگر اینجا نقدی بسیار جزیی و گیرم «کم اهمیت» (اما نه بی‌اعتبار) به آقای طاهراز روا نداریم آیا نه بدان امید است که از هم امروز، کار آن بنیاد بزرگ بر آزادی بیان و نقد استوار باشد و بار دیگر روشنفکران ما الگوئی شوند از آزادگی، و همانند فیلسوفان کهن،

□ در یادداشتی^۱ بر پیشنهاد ارزنده آقای براهنی درباره جشن زاده سده نیما یوشیج، ذکر و اثبات این نکته را ضروری دیدم که زاد سال نیما (۱۳۱۵ قمری) با یک محاسبه سرانگشتی برابراست با سال ۱۲۷۴ خورشیدی؛ و نه چنانکه ایشان و برخی منابع دیگر آورده‌اند: ۱۲۷۳. در اشاره به همین نکته، آقای طاهراز در مقاله‌اش از امروز، تا همیشه تاریخ^۳ می‌نویسند: «چندان مهم نیست که آقای براهنی به استناد منابع غیر معتبر، تاریخ تولد نیما را سال ۱۲۷۴ شمسی دانسته‌اند»^۲

و به گمانم همه ارجگزاران هنر نیز بر این سخن صحه بگذارند زیرا: -

نخست: همانگونه که آقای طاهراز، ظریفانه گفته‌اند، این، یک «اشتباه خیر» است که باعث شده هنر دوستان و نیما پژوهان، بسی زودتر به‌چنیند و به جای دو سال، چهار سال فراچنگ داشته باشد.

دوم: باز به گمانم، همگان در این باره با آقای طاهراز همدلند که «مهم، فکر تجلیل از نیماست، نه زمان آن».

اینجا اما، و با وجود پذیرش نکات فوق، به دلایلی که خواهد آمد ناچارم یکبار دیگر مته به خشنخاش بگذارم، به گوشزد این نکته که: در همین مقاله آقای طاهراز نیز - با به مستندات خود مقاله - یکبار دیگر اشتباه محاسبه‌ای در ماه تولد نیما رخ داده و هر چند این خورده‌گیری به هیچ وجه در برابر رنجهایی که ایشان برای حفظ و جمع‌آوری آثار نیما کشیده‌اند، شایان اهمیت نیست؛ اما در چنین مقطع حساسی که هر شاعر



«حقیقت» جوئی را ارجی ویژه‌تر از دوستی نهد بی‌آنکه دوستی‌ها، از هم بگسلند؟ و آیا چنین گرایشی، عین اوج به نام و گرایش‌های نیمائی نیست؟ و نیز آیا شتوش و پذیرش نقد، محکی از اعتبار روشنفکر امروز نیست که خود را دنباله حکیمان حقیقت جوی کهن می‌داند و نه حاکمان دیروز و امروز که در هر استقادی رگه‌ای از دسیسه می‌جویند؟ - حساسیت بزرگداشت نیما درست در اینجا تعیین می‌شود. آیا فقط می‌خواهیم شاعری رفته را اوج نهم یا آزاد اندیشی‌هایش را؟ اگر امروز از سوئی، نارکی طبع لطیف تا به حدیست که آهسته دعا نتوان کرد، و از سوئی در ماه‌های اخیر، در برخی از نشریات فرهنگی کشور شاهد یکی از زنده‌ترین سرخوردن‌های پادآور سال‌های ۴۰ - ۵۰ بوده‌ایم که امکان و شهادت نقد سالم را هم از ما سلب می‌کند، نه آیا همه از آروست که در عین آنکه همه مدعی آیم که «بشر جائز الخطاست»، ته دلمان اما قرص است که خطا و اشتباه از آن دیگرانست - چرا که ما خود هرگز «اشتباخ» نمی‌کنیم؟ آیا دشواری، چنانکه یکی از نویسندگان معاصر ما می‌نویسد، در شورش «کوتوله‌های ادبی» بر علیه «غول‌های ادبی» است؟ یا در اینکه هر کس خود را غولی می‌پندارد؟ آیا تعریف ما از آزادی، همان سخن زورمداران همه تاریخ است که «شما، همه به نهایت آزادید تا مرا بستانید»؟ و یا همزمانیم با «ولتر» که: «آقای عزیز! من با آنچه می‌گوئی مخالفم اما تا پای جان در دفاع از حق تو می‌ایستم تا آنرا بگوئی؟» -

در خاطراتی دور، چنین آمده که: نیمای جوان به هنگام اجرای نمایشنامه‌ای، حمامه‌ای سراپا سرخ پوشید و به جای شعرخوانی، بر صحنه، به انتقاد شدیدالحنی بر علیه رضاخان پرداخت، کسانش ناچار او را متهم به جنون کردند و به آسایشگاهش فرستادند تا از اعدامش بربانند.... و اینگونه «جنون»‌ها، در فرهنگ ما، سابقه‌ای دیرپا دارد: در گذشته، بسیاری از تیزهوش‌ترین نافدان اجتماعی ما، خود را به جرمی بهلول وار زده‌اند، پس اگر بسیاری از شاعران پیشین ما دیوانگی را ستوده‌اند، این ستایش بی‌پسزمیه اجتماعی در یافتنی نیست، و اگر بسیاری از بزرگان ما، کلیدی‌ترین گفتارهایشان را شطحیاتی جنون‌بار نامیده‌اند نیز این، در عین آنکه نشان می‌دهد رود آزادی همواره در برابر سدها، باریکه راهی برای فوران خسته، نشانی جامعه‌بار نیز در بر دارد؛ و از آن جامعه‌بارتر آنکه: بنگریم چگونه در پشت سد، حود آب «وادعی» می‌شود در برابر آب و آب سوار بر آب و ... آبها بر دوش هم ... و از اینروست که در این «تنگا»، اجزاء آب، دشمن هم خواهند بود و

برحوردهای سازنده و بارور از میان رحمت خواهد بست و

پس اگر اینک انسان به امیدی هر چند هم واهی زنده باشد، نگذارید امید مورزیم که بزرگداشت زاد سده نیما، تلگری باشد آغازگر بر نوزائی فرهنگی ما در قرن نو ... و «بنیاد نیما» نه بنیادی چون همه بیادها ... که بنیاد افکن ...

و در این چشم انداز است که هر پوته‌ای، هر چند حرد، بوته آزمایشی خواهد بود کیمیائی. بر ابراسان خرده گرفته‌اند که هیچگاه ننوانسته‌اند «راژمان» یا سیستمی پدید آورند علت شاید این باشد که همواره کارها را بر خود و دیگران آسان گرفته‌ایم و به جای آنکه از همان آغاز، اهمیت اجزاء بسیار ساده را در ارتباط با کل ساختارهای دریابیم، آن اجزاء را به دلیل «ناچیری» شان زیر پا نهاده‌ایم و سپس چون آن ساختاره و راژمان از کار بازمانده، ناچار با اجزاء فروپاشیده آن که این بار واقعا بی‌ارتباط و بی‌معناست درگیر شده‌ایم و با جزءنگری‌های ناگزیرمان سر درگم‌تر از پیش گشته‌ایم

و اگر اینک جشن نیمائی، روزنه‌ای نباشد برای پدید آوردن یک «راژمان» (سیستم) فرهنگی نو، رها از بحران‌های اخلاقی و فرهنگی امروزان، بلکه صرفاً چند شب شعرخوانی و پی افکندن یک مرقفد نیک در می‌یابیم که در این مثال نیز هیچ مهم نیست اگر سنگ‌تراشان، تاریخی را به اشتباه بر آرامگاه نیما حک کنند یا نه ... یا اینکه «بنیاد نیما» (یا کمیته جشن نیما) در این مقام هشدار می‌دهد یا نه - اگر این، صرفاً چرخش پلاژ و بهبود قلمی باشد بر گوری، به اصلاح چند عدد ناچیز

و بر عکس، اگر این «نقر» همچون نمادی باشد از «نقد» و «نقدپذیری» کمیته‌ای از فرهیختگان کشور، معنائی دیگرگون خواهد یافت همانند پاره جرم بی‌مقداری که روزی درفش می‌شود؛ و فقط در اینصورت است که هر چند برای فردی عادی توفیر چیدانی نکند. اگر بر مرمر سپاه آرامگاه نیما به جای «آبان ماه»، «مهرماه» بنویسیم، در سمتگیری فرهنگی دیگری می‌توان بر سر این «مهر»، همچون امضائی محکوک گرد آمد و در آن: مهر به آینده و مهر به آرادی و آرمانهای امروز و فردا را بار جست و آرا نگار نه نشانه ایرد اسطوره‌ای «مهر»، همچون پیمانی داست که با آن، فرهیختگان ما، واپسین میراث‌های آرادی خود را برای حنین مهرگان آینده وامی‌نهد. چرا که تنها ما چنین گرایش‌هایی است که آرامگاه نیمای همیشه زنده ایران، نه گور، که شوری خواهد بود برای آغاز عصر «نو» - نیما» می ...

هشتمین روز زمین

شهریار مندی‌پور

نیلوفر / چاپ اول ۱۳۷۱

۱۷۲ صفحه / ۱۴۰۰ ریال

پیش از این مجموعه داستان خوب و محکم سایه‌های غار را از مندی‌پور خوانده‌ایم. سنگ و هنگام دو داستان بلند و هشتمین روز زمین و سارای پنج‌شنبه دو داستان کوتاه مجموعه دوم اوست.

مندی‌پور با تکنیک‌های مدرنیسم و ایسماد بیکرانه‌اش آشنا است. درجا نمی‌زند و در هر داستان شیوه‌ای نو را می‌آزماید. سیلان ذهن شخصیت‌های او محمل‌های گوناگون دارند. یکی اقلیمی است عاشق که هرگز به وصال دختر نخواهد رسید. سارای پنج‌شنبه دیگری از فرط عظمت فاجعه بی‌تاب شده و واگویه می‌کند. هشتمین روز زمین یکی هم رندی است نویسنده که نیروی جادویی او را وادار به نوشتن داستان می‌کند (سنگ). مندی‌پور نهایت بهره را از سسک و امکاناتی که در اختیار نویسنده قرار می‌دهد، می‌برد. در هشتمین روز زمین سه شخصیت حرف می‌زنند. ابتدا خواننده سردرگم است. اما به زودی از فحوی کلام تفاوت شخصیت‌ها را احساس می‌کند و به تدریج می‌تواند گوینده هر جمله یا بند را شناسایی کند این درگیری خواننده با کار تا پایان داستان ادامه داشته و لذت حواس را دو چندان می‌کند

دُرد و دود

مدیا کاشیگر

آرست / چاپ اول ۱۳۷۱
۱۰۱ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

درد و دود نخستین دفتر شعر مدیا کاشیگر، یعنی صمیمی دارد. واژه‌ها ساده و بی‌ریا هستند و شعرها دلشین. سروده‌ها از چهار عنوان کلی برخوردارند:

در دسته شعرهای «دُرد» شاعر از عشق سراغ می‌گیرد - گفتیم / خانه عشق کجاست؟ / گفتی / بر ابر سفیدی / تشنهٔ پاران - و آن را می‌یابد. اما به رمز جاودانگی نیز دست یافته است.

آینده‌ام را پنهان خواهم کرد
در حریم علنی عشق
در امتداد سکوت‌های هاشقانه
در پچایج جویباری
که از خاستگاه ازلی عشق
سرچشمه گرفت
تا ما را در حال سرمدی به هم پیوند زند.

شعرهای «دُرد و دود» ریشخند دور و تسلسل، رکود و رخوت و سترونی است. اما شعرهای «دود» خشمگانه است و توفنده:

واما سپس آن نقد جزئی بی اهمیت و گاه شمارانه که فرع قضیه است - (به عنوان نامهای به «نیاد نیما» - و طرح مسأله‌ای که از بانیان امر سعه صدر می طلبد و ماه تولد نیما را برای نخستین بار، از آبان ماه ۱۲۷۶ به مهرماه ۱۲۷۶ منتقل می‌کند. قبل از هر چه چون آقای طاهباز به منابع «غیر معتبر» اشاره فرموده‌اند باید پرسید که مگر در همه این سال‌ها همه اسناد تاریخ «فرو - زادن» و «فرا - مردن» نیمای بزرگ نرد ایشان موجود نبوده؟ و نه آیا هرگاه ایشان سال تولد نیما را برابر با ۱۲۸۰ خورشیدی ذکر فرموده، سایرین نیز به ناچار به ایشان تاسی جسته‌اند. و هرگاه ۱۲۷۴ ... باز بر همین منوال^۵. آیا در این میان می‌توان کاسه کورهٔ این شراب سرد افکن را (که شاید از روح شیرینکار خود نیما سرچشمه گرفته) بر سر مثلاً کتاب شعر نوی آقای حقوقی گرفت که با فرص مسیح آقای برهانی بوده و تاریخ تولد نیما را به سال ۱۲۷۴ خورشیدی ذکر کرده؟^۶ و آیا بعداً که آقای طاهباز با دقتی بیشتر، در مجموعه آثار نیما پوشیج این تاریخ را به ۲۱ آبان ماه ۱۲۷۶ شمسی (معادل با ۱۱ نوامبر ۱۸۹۷ میلادی) برگردانده‌اند بر خواننده از همه جا بی‌خبری چون من حرجی است اگر نتیجه بگیرم که این تاریخ: «برابر خواهد بود با ۱۵ جمادی دوم ۱۳۱۵ قمری - اگر در محاسبه اشتباه نکرده باشم»^۷ و بدین وسیله سند دیگری که ایشان در جانی دیگر ارائه داده‌اند نقض کنیم که در آن، ماه زاد روز نیما را در سال قمری به جای جمادی دوم، برابر جمادی الاول ذکر کرده بودند (به این پندار باطل من که در این یکی حتماً سهر قلم یا اشتباهی چاپی رخ داده؟)

و اما اینکه که در تکاپوی شمارهٔ چهارم، جناب طاهباز بار دیگر بر سال تولد نیما به تاریخ قمری ۱۵ جمادی الاول ۱۳۱۵ (مطابق با دستنوشته پدر نیما در حاشیهٔ قرآن خطی) تاکید ورزیده‌اند چه باید کرد در برابر محاسبانی که، در صورت پذیرش این تاریخ، ماه تولد نیما پوشیج را از آبان ماه به مهر ماه و از نوامبر به اکتبر تغییر می‌دهد؟ در حالیکه ایشان باز اصرار دارند که: «این تاریخ برابر است با ۲۱ آبان ماه ۱۲۷۶ - استخراج نگارندهٔ این سطور [طاهباز]»^۸ اما مردرگمی ما در این حساب سر راست دو دوتا چهارتا هنگامی به اوج می‌رسد که آقای طاهباز ما را با سند دست اول دیگری روبرو می‌سازد که خود نیما معادل میلادی سال تولد خود را برابر با «نوامبر» (و نه «اکتبر») ۱۸۹۷ میلادی میداند: «در شب ۱۵ جمادی الاول [۱۳۱۵]، من [نیما] متولد شدم. مطابق با ۱۱ نوامبر ۱۸۹۷ میلادی، و پاییز بود، این تاریخ را از روی روزنامهٔ تربیت فروغی برداشته‌ام و تاریخ ماه شمسی را ندارم»^۹ اما خواننده آگاه به گاهشناسی‌های تطبیقی می‌تواند هر چند بار که وقتش اجازه می‌دهد این تطبیق را بیازماید و هر بار، از

اینکه به جای ماه نوامبر به اکتبر می‌رسد گیج‌تر از پیش شود. آیا بار دیگر سهوی رخ نداده؟... من، اینرا پیش از هر چیز محتمل میدانم... وگرنه تنها یک راه حل به جای می‌ماند... می‌بینیم که نیمای عزیز ما، آنقدر محتاط و دقیق است که مآخذ گاهشناسانهٔ خود را به دست می‌دهد و این، شاید مشکل گشای مسأله باشد و سرنخی... از این قرار: می‌دانیم که همسایهٔ شمالی ایران، روسیهٔ تزاری، تا پیش از انقلاب سوسیالیستی ۱۹۱۸ تقویمی داشت که روز شمارها و ماه‌های میلادی‌اش با بسیاری از کشورهای مسیحی ناهمخوان بود و از همین روست که انقلاب نوامبر ۱۹۱۸ (در تقویم قدیم روسی) بعداً در تقویم جدید انقلاب اکثر خواننده شد... و طبیعی است اگر روزنامه‌ها یا نویسندگان ایران آن زمان، زیر تأثیر تقویم روسیهٔ تزاری، گاهی تاریخ‌های میلادی را به آن سبک قدیمی ذکر کرده باشند؟... و اینجاست شاید سرنح اشتباهات و سوء تفاهم‌ها و استنتاج‌های بعدی... زیرا پژوهشگر امروز در چنین مواردی بسا که باید به جای نوامبر بخواند اکتبر... اما اینکه اعتشاشی تا بدین پایه رخ دهد که روزنامه‌ای یازدهم اکتبر را یازدهم نوامبر بنویسد هر چند بعید است. تحقیقش به عهدهٔ سروران!

□ و اینکه رها از این قبل و مقال‌ها می‌توانیم لبخندی شادمانه و از سر فراغت به لب آوریم و باچهرهٔ گشاده به پیشواز جشن بزرگی که در پیش داریم برویم و روی هم رابه دوستی بوسیم؛ اشتباه تاریخ تولد نیما از آقای برهانی نیست که فرضاً از آقای حقوقی که از آقای طاهباز که از نیما پوشیج که از روزنامه فروغی که از تقویم روسی نقل می‌کند... بلکه همهٔ تفصیلات به گردن «ژولیوس سزار» است که با تقویم یولیانی‌اش مایهٔ بسیاری از اینگونه لغزش‌های تقویمی شده؛ و دشمنی سزارها با «نیماها»، بی‌هیچی نباید باشد!

و باز به امید جشن‌زاد روز نیما - که نود و شش سال پیش زاده شد: در ۱۵ جمادی الاول ۱۳۱۵ قمری ۲۱ مهر ماه ۱۲۷۶ خورشیدی / برابر با ۱۱ اکتبر ۱۸۹۷ میلادی.

(۱) تکاپو، دورهٔ نو شماره ۲، ص ۹۵

(۲) تکاپو، دورهٔ نو شماره ۴، ص ۹۲

(۳) همان مآخذ شماره ۲، ص ۹۴

4) Attnb. in S. G. Tallentyre, the Friends of Voltaire, 1907, p. 199

(۵) نک. کتاب‌های آب در خوابگاه مورچگان (اسپرکیر ۱۳۵۰) و حکایت و خانوادهٔ سرباز (اسپرکیر ۱۳۵۳) به کوشش سیروس طاهباز

(۶) حقوقی، محمد شعرو، اثر آثار تا امروز، نشر روایت ۱۳۷۱ جلد دوم ص ۱۱۰۱

(۷) همان مآخذ شماره ۲

(۸) همان مآخذ شماره ۲

(۹) یک. بیرشک، احمد گاهنامهٔ تطبیقی سه هزار ساله، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷

علی اکبر نگهبان

هنر چونان ناآشنا بینی



Média Kachigar
La Lie et La Fumée

→
دریا
مقبوۀ زورق‌های تردید است
دریا
خشم آینه‌هاست
از اندوه سترون ابری
که راه تاریخ را گم کرده است.
و سرانجام «هوسی دارم» ها که
بیانگر آرزوهایی کودکانه و معصومانه
است

هوسی دارم
تکه خاکی
با جادویی بی‌مقصد
با سندی محکم
منگوله دار
به اسم خودم
تا کسی معترض مالکیتم نشود
و تقسیم کنم خاک را
یا همه

اما این معصومیت با بلاهت
آمیخته نیست. شاعر می‌داند بر این
جهان چه می‌گذرد که دفتر شعرش را
بدینسان خاتمه می‌بخشد.

هوسی دارم
بوسۀ یهودا
بر این محنت زده جهان
بی‌قصه
هر روایتش
تکرار

الهام مهویزانی

می‌پذیریمشان

اجازه بدهید چکیده‌ای از مقاله «هنر چونان شگرد» را
پیش رو داشته باشیم. شالوده‌شنوری اشک洛夫سکی بر
اساس آشنایی زدایی یا غریبه گردانی است. او می‌گوید،
هنرمند خوگرفته‌ها را ناآشنا می‌کند تا به چشم بیایند،
روزمهرگی‌ها و عادت‌ها مدام، اشیاء و جهان را کهنه و
عادی می‌کنند تا آنجا که دیگر آنها را نمی‌بینیم. پس باید
برای درک و دیدن، شگردهایی به کار بسته شود. (نقل به
مضمون) او با ذکر مثالهایی ادبیات را چیزی می‌داند که
بر همین پایه بنا شده است. ترفندها، تمهیدها و
شگردهایی برای جلب توجه به دنیای روزمره پیرامون.
ایمن است ادبیات از دید فسرتمالیت‌ها، به
ویژه اشک洛夫سکی. قصد آن است که بر اساس آنچه از
ادبیات و فرهنگ و نوع نگارش ایرانی می‌دانم، سعی از
طریق یک ویژگی مشترک که همه ما ایرانیان، حدا ار

مقاله معروف اشک洛夫سکی به ترجمه حبیب کیوان
نربمانی با نام «هنر چونان شگرد» در کتاب شماره ۴،
انگیزه‌ای شد تا به طرح مشغولیت دیرین دهمی خود
بپردازم. (۱) نه به عنوان نظریه پرداز بلکه به عنوان
خواننده‌ای حدی که سعی می‌کند خود و دیگران را
دریابد و اشتراکات و اختلافات را بشناسد تا بر آن پایه
بتواند ارتباطی صحیح و دوسویه با اندیشه‌های دیگر
برقرار کند.

ما چگونه نگاه می‌کنیم و دیگران چگونه؟
گاهی نکات ظریفی هست که ما را (مظورم تفکر ویژه
ایرانی است که فکر می‌کنم چنین چیزی وجود دارد) از
دیگران متمایز می‌کند بر اساس همین نکات ظریف
متمایز کرده، توانا می‌شویم تا خودی با هویت ویژه
خود، سوای دیگران داشته باشیم. ضمن این که اگر گفتگو
با دیگران نیز روگردان سنبستم و گاهی هم



پری صابری

ناشر نویسنده / چاپ اول

۱۳۷۲

۲۴۷ صفحه / ۲۲۰۰ ریال

تاکنون از صابری ترجمهٔ یومای لورکا و آمده یا مظهر از شرش خلاص شیم؟ یونسکر به چاپ رسیده است. یا من از کجا عشق از کجا؟ فروغ فرخزاد را روایت کرده و من به باغ هرفان روایت او را سهراب سهری است. لیلادر نصف جهان و مرغ سحر نیز از کارهای منتشر شده اوست.

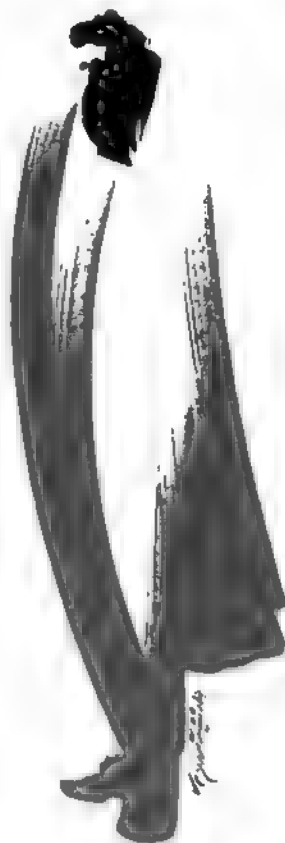
در اندرون من خسته به شاعری تقدیم شده که شاهزاده زیست، اما به تأکید صابری در آغاز کتاب نوشته‌ای فرضی است. فرضی مطلق که نامش زندگی است و آلام و شادی‌ها، یأس‌ها و امیدها را در ریشه‌های زیستن دارد:

کامیار عطارزاده بچه‌ای پرورشگاهی است. آرام و قناری ندارد. کم مهر می‌بیند اما سرایا عسافه و محبت است. حتی در خشونت ورزیدن‌هایش نیز مهری نهفته. معلمی هست که بگوید در آینده او شاعر خواهد شد. اما بسیاری هم هستند که بگویند او را به زانو درآورند. به اتهام جنون راهی تیمارستان امین‌آباد می‌شود، بارها روانهٔ کلاتتری می‌شود و سرانجام زندان، میان دزدان، آدمکشان و معتادان. می‌خواند، می‌اندیشد، می‌نویسد و ...

و حوه تمایزمان داریم، به چگونگی خودی کردن این نظریه بپردازم. «ما» به شهادت ادیبانمان به ادبیات این گونه نگاه نمی‌کنیم و شالوده آن را نیز آشنایی زدایی نمی‌دانیم. هر چند ممکن است اثر ادبی پس از آفریده شدن، همان ویژگی‌هایی را دارا باشد که اشک洛夫سکی می‌گوید. بحث ما در ریشه است. در نوع نگاه است. سرچشمه را می‌گویم. اشک洛夫سکی می‌گوید اگر اثر ادبی ناآشناست، نویسنده آن با به کارگیری شگردهایی، آشنایی زدایی کرده است. دیدگاه اشک洛夫سکی بر پایهٔ تفکر علمی و تکنیکی غربی است. همان تفکری که دقیقاً در نقطهٔ مقابل تفکر شهودی شرقی قرار می‌گیرد. اشک洛夫سکی به عنوان پیامبر فرمالیسم آن طور که شناخته شده بزرگترین مادی استقلال ادبیات و خودارحاعی بودن ادبیات استویله تعبیر دیگر ادبیات به عنوان پدیده‌ای است که هدفش در درون خود اوست او این را با گفتن این که ادبیات محتوا نیست بلکه تکنیک است، اعلام کرد.

من بر مبنای تفکری که از متون ادبی مان بر می‌خیزد می‌خواهم بگویم او نیز خوار کنندهٔ ادبیات است چگونه؟ خواهم گفت:

وقتی انسان به ویژه انسان غربی به خودش به عیش و به پیشینانش شک کرد، بنا را بر این گذاشت که از صفر



شروع کند. فکر کند، بناسد، تعریف کند، تجربه کند، قانونمند کند و آنگاه به کاربندد. آشنایی زدایی اشک洛夫سکی نیز به خدمت همین تفکر در می‌آید خیلی ساده می‌گوید: آشیاء در حالت عادی به چشم نمی‌آیند. هنرمند باید به کارگیری شگردهایی آشنایی‌ها و خوگرفتنی‌ها را از آنها می‌زداید تا به چشم بیایند، تجربه شوند. پس هدف هر چیست؟ ملموس کردن خوگرفته‌ها و عادت شده‌ها. چگونه؟ با به کارگیری شگردها و تکنیک‌های ویژه

همین کار را شرکت کوکاکولا و سایرین هم در تبلیغ کالاهایشان می‌کنند. پس در مکتب اشک洛夫سکی ادبیات ابزاری است که به کمک آن می‌توانیم چهره‌هایی را که تا حالا متوجه حضورشان نشده بودیم، تجربه و درک کنیم. این ابزار در خدمت همان تفکر مدرن فلسفی غربی است. ادیبانی که بر پایهٔ آشنایی زدایی بنا شود، چیزی است شبیه انو کالاهای تولید شدهٔ مصرفی دیگری که اکنون بشر را به کام خود کشیده‌است. ادیبانی که از تفکری مادی، تکنیکی و محدود شده می‌تراود.

می‌بینم که هدف هر از آن دیدگاه چیزی خارج از هنر خواهد بود و با همهٔ شرح و تفسیرهایی که در چهارچوب‌های فرمالیستی ارائه شده است باز هم نمی‌توان آن را دارای هدفی در درون خود دانست. از این دریچه نمی‌توان ادبیات را پدیده‌ای خود مرجع دید. می‌خواهم ادعا کنم آن چیزی را که فرمالیست‌ها ادعا می‌کردند و با آن همه تئوری پردازی‌های دور و دراز می‌خواستند اثبات کنند و ناکام بوده‌اند، ما خود (شاید هم به صورتی ناخودآگاه) برای ادبیات قایل بوده و هستیم، بدون این که برایش تئوری پردازی کرده باشیم. ادبیات موقعی خود مرجع خواهد بود که صاحب‌ها چیزی ارحارح به آن تحمیل کنیم. اوج استقلال ادبیات موقعی است که آفریننده آن هیچ هدف و مظهر ویژه‌ای نداشته باشد. آنهایی که در کار آفرینش هری هستند خوب می‌دانند که بسیار فرق است میان موقعی که شعری گلویت را می‌گیرد، راه نفست را سند می‌آورد و ناگربرت می‌کند که نویسی‌اش با وقتی که اراده می‌کند شعری را نویسی. آنچه اشک洛夫سکی می‌گوید، این دومی است. یعنی این که بخواهی اراده کنی شعری بگویی. بعد شگردهای جدید و قدیم را به کار بندی و کالایت را عرضه کنی. این صنعتگری بکنهٔ جالبی است هرمد مکتب اشک洛夫سکی ابتدا به جمع‌آوری شگردها و تکنیک‌های متعدد می‌پردازد و بعد آنها را به کار می‌گیرد تا چیز ساده‌ای را که می‌خواهد بیان کند، پیچیده و مبهم کند و به عنوان اثر ادبی ارائه دهد. خود چیز مهم نیست، بلکه شگردها و نحوهٔ به کارگیری آنها مهمند و تا چه اندازه شاعر موفق به آشنایی زدایی شده است. و اما هنرمندان و شاعران ما هم سعی شان را می‌کرده‌اند تا یافته‌هایشان را ساده و آشنا بیان کنند ولی باز هم

شرارت شیطان

و جید داس

نویسنده: محمد جواهر کلام
محرران: علی میانکلی



نجیب محفوظ

محمد جواهر کلام

مکه / چاپ اول ۱۳۷۱

۱۹۹ صفحه / ۱۵۰۰ ریال

کتاب حاضر مجموعه هفت داستان کوتاه از نجیب محفوظ است:

«نامه»، «ملاقات»، «پس از غروب»، «تصمیم ناگهانی»، «سلطان»، «ایوب» و «شرارت شیطان».

نجیب محفوظ، نویسنده مصری و برنده جایزه نوبل ادبی ۱۹۸۸، یکی از مطرح‌ترین نویسندگان معاصر و از پیشروان ادبیات جدید عرب است. او داستان‌های خود را وسیله‌ای می‌بیند که تنویر افکار و اصلاح و بهبود جامعه را به ارمغان می‌آورد و در آنها بدبینی نسبت به محیط و جامعه، پسریشانی روشنفکران، سرگشتگی متمولان و تنهایی و ترس آدم‌ها بسیار به چشم می‌خورد.

آثار او به نوعی بازتاب دقیق و ظریف خلق و حور و غالب اوقات بفراری‌های کشور اوست.

گاهشمار وقایع زندگی نویسنده، مقدمه‌ای از تره وور لوگاسیک، پیام نجیب محفوظ به فرهنگستان سولند، گفتگوی جمال غیطانی با محفوظ و فهرست آثار نویسنده، دیگر مطالب این مجموعه است.

علی میانکلی

به کار همانها می‌آید که در چیره بساز و بفروشی جهان دست و پا می‌زنند و در عالی‌ترین مراتب، با فکر می‌سازند و یا شیء می‌سازند و آنگاه خود اسیر ساخته‌های خود می‌شوند.

چشم‌انداز هنرمندان، جهان ناشناخته‌هاست. کشف است و شهود. گام‌زدن در سنگلاخها و ارتفاعانی است که هرگز کسی نپیموده است. هنرمند تلاش می‌کند تا جهان محدود را وسعت بخشد. دیوارهای جهان را هول بدهد و تا آنجا که می‌تواند واپس بنشاند. پس هنرآفرینش است. در آفرینش هیچ چیز کهنه‌ای وجود ندارد. آفرینش مطلقاً گامی است به جلو. نگاهی به دیگرهاست. بیان دیگر است. وقتی چنین باشد دیگر لزومی ندارد شگردی به کارگیری. چرا که وقتی چیزی

کاملاً نو و ناآشنا را بخواهی بیان کنی، بیانت خود به خود ناآشنا خواهد شد. هم بیان غریبه است و هم بیان شده. زبان خود بخود دیگر می‌شود چرا که کسی بر آن فرمان نمی‌راند. چرا که چیزی می‌خواهد بگوید که هرگز گفته نشده است و مخاطبان چیزی می‌خوانند که هرگز نخوانده‌اند. در اینجا دیگر مسئله فرم و محتوا یا اصالت یکی بر دیگری مطرح نمی‌شود چرا که هنرمند به فراسوی فرم و محتوا رسیده است. آن که جانش به جامه جهان نمی‌گنجد چگونه می‌تواند خود را محدود کند به شیء یا شگرد. تنها بدین گونه است که هدف هنر تنها در درون خودش خواهد بود. هزاران تفسیر بر آن نوشته خواهد شد ولی باز هم تفسیری جز خودش نخواهد داشت. رمزگروه و رازآمیز

حال می‌توانیم ادعا کنیم که

هنرجویمان ناآشنا بیسی

هنرجویمان دیگر بیسی

(۱) اشکولفسکی و دیگر نظریه‌پردازان ادبی را در محضر دکتر پراهی شحتم. این را به این جهت می‌نویسم که یک عمر پویایی و فرهنگ سازی ایشان را سیاسی گزیده باشم هر چند اتکد. در این زمانه که هر کس (در این سرزمین) سعی می‌کند یافته‌های خود را برای خود نگاه دارد تا دکان و بازارش همیشه گرم باشد، استادانی که چنین سعادتمندانه دانششان را تکثیر می‌کنند شایسته ستایش اند.

به سیاسی فراوان علی اکبر نکویی

تهران - شهریور ۷۲

اما نکایو بر این اعتقاد است که هنرمند واقعی کربری جز فریگرداس (اشعارای) برای خلق وجدانیت خلق ندارد. حال ممکن است کسی چون حافظ، این فریگردانی را، درواج کشف و شهود خود، در اشراق مانندی، تا خود آگاه انجام دهد که خود این تا خود آگاهی، از خود آگاهی پیش از آفرینش، دوران آفرینش آفرینی، به وجود می‌آید. علی که به دیال بهد و مسئولیت هنرمند بوجود می‌آید همچیر برآموش نکیم که اشکولفسکی و به طور کلی فرمالیست‌ها تا سالها حتا در عرب ناشناخته بودند و می‌توان به جرم عربی بودن هرکس و هر چیز را به سادگی و به این راحتی رد کرد.

می‌بینیم که غریب و ناآشنا می‌نماید. کدام ویژگی است که هنرمندان ما را می‌نیاز از به کارگیری شگردهای نصعی می‌کند و در عین حال آثار آنان را چنین برتر می‌نماید و بر قله ادبیات جهان می‌نشانند؟ وقتی لاادری می‌گوید: «من گنگ خواندیده و عالم تمام کر- مزعاجرم ز گفتن و خلق ار شیدنش» آیا به دنبال شگردی برای معلق کردن موضوعات یا به دنبال راهی است که راری بیان نشدنی را به ما بگوید، آن هم خیلی ساده؟

در آن تفکر چیزی آشنا را می‌بینی و می‌خواهی عربیه‌اش کنی، برجسته‌اش کنی و آنرا به رخ کنی. ولی در اینجا اصلاً مسئله آشناها و پیش پا افتاده‌ها و عادت شده‌ها در کار نیست. در اینجا، شاعر چیزی از ریشه با آشنا دیده است. نمی‌داند چه بنامدش. وحشی، نره، دیرباب، تا جایی که زبان در بیان آن در می‌ماند. به زمین و زمان جنگ می‌اندازد تا یک جوری بیانش کند. گریبان چاک می‌کند. زبان آنچنان که دل می‌خواهد نمی‌چرخد. دیگر به حال خود نیست که بخواند شگردی به کار بندد. دل و دین و عقل و هوش همه بر آب می‌رود. کجا حالی می‌ماند که به شگرد و قافیه و فرم بیندیشد.

درست است که این اصل بر ادبیات ما نیز حاکم است که نا آشنا، بدیع، رازآمیز و دیرباب می‌نماید و گاهی نیز القایی چنین گرفته است. مثلاً لسان الغیب. اما دلیل آن دقیقاً چیزی است برعکس آنچه اشکولفسکی می‌گوید ادبیات ما بر پایه آشنایی زدایی نیست چرا که آشنایی زدایی تنها می‌تواند ادبیاتی تصنعی و مکانیستی بیافریند. رمز و رازی که اشعار حافظ را به خود پیچیده است، تصنعی نیست. شاعر عمداً نمی‌خواهد آشنایی زدایی کند بلکه چیزی را می‌بیند و می‌خواهد بیان کند، برای بیان کشف و شهود خود نیز چاره‌ای ندارد مگر این که آن را در قالب کلمات بیان کند اما کلمات پاری آن را ندارند که شهود او را بنمایانند: زبان ناطقه در وصف شوق بالان است / چه حای کلک بریده، زبان بیهده گروست (حافظ) ممکن است ما چیزی به نام ناآشنایی داشته باشیم، ولی آشنایی زدایی نداریم

تفاوت زدایی است بین آن کسی که غرابی را می‌بیند و در می‌ماند که چگونه بیان کند و وقتی هم که بیان می‌کند، بیانش ناآشنا می‌شود، با آن کسی که چیزی عادی و پیش پا افتاده را پیچیده و معلق می‌کند و آنگاه نام محصولش را هنر می‌گذارد.

آفرینش ادبی اگر به هنگام ار خود بی خود شدن مطلق در مواجهه با لطیفه‌ای نهانی، قصه‌ای غریب و حدیثی عجیب صورت گیرد، خود مرجع خواهد بود. مستقل و مریبلد از هر هدف حقیرانه: فریاد حافظ این همه، احر به هرزه نیست / هم قصه غریب و حدیثی عجیب هست. (حافظ)

مساندن و خود را با حور گرفته‌ها سرگرم کردن و با ملموسات و اعتیادات ور رفتن هنر نیست. شیء و شگرد

پاسخی به هنر زبان دل نوشته جهانگیر افکاری

علمی و عمر یک نفر - گیرم عاشق و دانشمند - به درستی و کمال بر نمی آید. شادروان معین هم بیش از نیمی از عمر پربرکت خود را بر سر تنظیم همین فرهنگ گذاشت که ما امروز از آن این گونه یاد می کنیم. تالیفی که به زعم گروهی انتظارات را بر نیاورد. در لحظه های ایراد این خطابه دهنم به ناگهان متوجه سوسویی در دوره های زمانه می شود. یک دم خاموش می مانم و پسر را که در حال بیرون رفتن از اتاق من است نگه می دارم و می گویم یک لحظه صبر کن، خوشبختانه در به خاطر آوردن آنچه به جستجویش بودم موفق می شوم. از او می خواهم که محلد صحافی شده ای را که حاوی شماره های انتقاد کتاب است در قفسه های کتابخانه برایم پیدا کند. نمی دانم چه مدت زمانی می گذرد اما می بینم که مجموعه پیش رویم است. آن را بر می دارم، باز می کنم، ورق می زنم و بر می گردم به سی سال پیش. سالهای تحصیل در دانشکده ادبیات اصفهان، روزهای ایستادن کنار قفسه ای میان چهارباغ. ما شیفته وار و بی خیال مطبوعات آن روز ایران و جهان را روی پیشخوان ورق می زدیم و شماره های تازه بررسی کتاب را روز اول انتشار با پرداخت سه ریال یا بعدها پنج ریال می خریدیم و از خوشحالی سر از پا نمی ساختیم. امروز نیز من در حال ورق زدن همان شماره ها هستم اما به روزگاری که دیگر پرتاب شده ام به انتهای پنجاه سالگی و در حالی که بدرستی

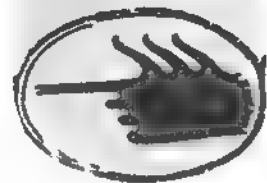
نمی دانم زمان با چه سرعتی بر من گذشته است. آری امروز کجکاوانه آن دفترها را ورق می زنم و می رسم به شماره ۵ - انتقاد کتاب (دوره دوم - شهریور و مهر ۱۳۴۳) (ضمیمه کتاب آیداد در آینه) آه چه تابستان زیبایی! این جمله را با تمام وجود فریاد می کنم و حسرت بار می خوانم:

کلید خانه ام را در دست می گذارم و نان شادیهام را با تو قسمت می کنم... انگار دیروز بود.

خوشبختانه دو سه سالی است که آموخته ام کمتر دریغ و افسوس رفته ها را بخورم. به خود می آیم و می رسم به مقاله مورد نظر که در همین شماره چاپ شده. مقاله ای به قلم آقای جهانگیر افکاری درباره جلد اول فرهنگ فارسی معین (آ - خ). در این مقاله ۱۳

آیا باز شناخت درست و بازنمایی پاکدلانه و بهنجار لغزش ها و کژی های که اینجا و آنجا در پاره ای نوشتارها دیده می شود، نمی تواند در سلامت نفس فضای فرهنگی و ادبی و راهنمایی نسل جوان جامعه مان سودبخش باشد؟ اما حکایت من و این یادداشت ها و دیگر قضایا:

پسر که سرگرم خواندن تکاپوی شماره سوم است، ناگاه سر بر می دارد و از من می پرسد: «فرهنگ معین چرا بدبختانه جامع ترین فرهنگ در زبان فارسی است؟» تأکیدش روی قید «بدبختانه» است. شگفت زده می گویم منظورت از این پرسش و تأکید چیست؟ انگشتش را می گذارد روی سطرهایی از مقاله «هنر زبان دل» نوشته آقای جهانگیر افکاری و مجله را به دستم می دهد. اگر چه غافلگیر شده ام اما به هر حال برایش توضیح می دهم که فرهنگ معین در مقایسه با دیگر فرهنگهای موجود در زبان فارسی چون با شیوه ای نوین تنظیم شده و تألیف آن تا حدی بر اساس معیارهای علمی فرهنگ نویسی امروز و جهان صورت گرفته می تواند اثری پرارزش و تالیفی قانونمند به حساب آید. اما جامع ترین بودنش به این دلیل است که به تقریب سیصد هزار واژه رایج در زبان فارسی امروز را شامل می شود؛ حال آن که فرهنگ نفیسی که پیش از فرهنگ معین تألیف شده و روزگاری کاملترین فرهنگ بوده، فقط یکصد و پنجاه هزار واژه در آن ضبط شده. پسر سؤالش را تکرار می کند: «پس چرا بدبختانه؟» خطابه ام را پی می گیرم که، بله! وقتی کسی دوستدار زبان مادری اش باشد، به حکم این دلپستگی نجیبانه می خواهد فرهنگی در اختیارش باشد به تمام معنا کامل و جامع که پاسخگوی همه نیازها و پرسش هایش در زمینه معانی گوناگون و شناخت ریشه و گروه دستوری واژگان زبان باشد و این، خواست و انتظاری است بحررانه. اما پرداخت فرهنگی از این دست، کار گروهی لغوی، ادیب، هنرشناس، زیادان، زبان شناس و جمعی دانشمند در رشته های گوناگون دانش بشری می تواند باشد و پس. چنین کار سترگی هر آینه سالها وقت می برد و نیاز به پشتوانه مالی عظیم و حمایت معنوی همه فرهیختگان قوم دارد. این کار از توان و حوصله





گیوم آپولینر در آیینۀ آثارش پاسکال پیا

ترجمه م - ع سپانلو
انتشارات ؟ / تابستان ۱۳۷۲
۳۳۸ صفحه / ۳۲۰۰ ریال

کتاب از سلسله ادب و اندیشه زیر نظر بهمن فرمان است و همانگونه که از عنوان کتاب بر می آید زندگینامه آپولینر از طریق کنکاش در آثارش بررسی شده است. زیرا «هیچیک از یاران آپولینر نتوانست به اسرار درون او رسوخ کند. دوستی آنها با شاعر در هر مرتبه‌ای که بود، همگی یک سخن هستند که حتی در آن دماها که خود را بیشتر از همه وقت رگ و بی‌پرده نشان می‌داد، باز از جهات دیگری، از دایره شناخت می‌گریخت.»

تقویم زندگی آپولینر، گزیده شعرها، کتابشناسی، مقدمه‌ها و معرفی نگاری‌های آپولینر برای کاتالوگ نمایشگاهها، باز دیدار آپولینر، پایانه مترجم و پیوست «آرزومنی کنم...» نوشته دکتر حامد فولادوند بعضاً اضافات مترجم به کتاب پاسکال پیاست. مترجمی که به دلیل سی سال حشرونشر ذهنی با آپولینر، حق دارد خود را آپولینر شناس بداند.

در میان حیرت و سرگردانی من در سالهایی که برق‌آسا گذشته‌اند پسریم یاردیگر می‌آید و دست می‌گذارد روی یکی دو نکته دیگر در مقاله امروز آقای افکاری در تکاپو. نگاهم او را به حرف می‌آورد. می‌گوید گویا بیت: چون غرض آمد هنر پوشیده شد... برخلاف آنچه نویسنده یادآور شده از نظامی نیست و بعد اضافه می‌کند «این بیت در کتابهای تست کنکور دانشگاهها که سراسر سال گذشته و فروردین ماه امسال پوست ما داوطلبان کنکور را یک جا کند به نام مولوی ثبت است» حق با اوست. می‌گویم گاه چنین اشتباههایی در هر نوشته‌ای رخ می‌دهد. لحنش را اعتراض‌آمیز می‌کند که اگر چنین است و در مطلبی به این کوتاهی چنین اشتباه فاحشی وقوعش محتمل است چرا ما توقع داریم در فرهنگی شش جلدی که به ادعای شما یک تنه تألیف شده نباید نارسایی و کمبودی راه یابد؟ چرا این همه بی‌انصافی می‌کنید؟ می‌خندم و می‌گویم شما جوانها سعی کنید خوش انصاف‌تر باشید. وانگهی نمی‌توان یک فرهنگ معتبر را با یک مقاله کوتاه در یک سطح قرار داد. حالا بگو ببینم براساس درسها و تأکیدهای ما معلمان ادبیات این جمله از دیدگاه آیین نگارش چه کمبود و اشکالی دارد؟ جمله را برایش می‌خوانم: «می‌بینم که با چه قلم زشت و ناهنجار ...» نمی‌گذارد ادامه دهم می‌گوید: «ناهنجار غلط است و باید گفت و نوشت نابهنجار» می‌پرسم اما اشکال دیگر؟ می‌گوید: یک «ی» هم باید در آخر آن به نشانه معرفه بیاید. می‌گویم بحث نکره و معرفه را رها کن اما بدان و آگاه باش که بیتی هم که در ستون چهارم مقاله در لایلای بیت فردوسی آمده و با آن تداخل یافته از خسرو و شیرین نظامی است. آنجا که خسرو با شیرین سخن می‌گوید:

نه دانش باشد آن را و نه فرهنگ
که وقت آشتی پیش آورد جنگ

به عنوان حسن ختام خطابه‌ام، می‌افزایم که این بیت در حقیقت گوشه‌ای از جهان بینی والای حکیم گنجه است و گر نه خسرو در دست یابی به شیرین معهود و شیرین‌های دیگر چندان اعتقادی به آشتی و پرهیزی از جنگ نداشته است - همان گونه که خسروان دیگر... پسریم از جا بلند می‌شود انگار دیگر حوصله گفت و شنود بیشتر را ندارد. فقط می‌گوید:

«اما باید دید امروز قلمرو حاکمیت این جهان بینی والا کجاست و عملکردش چیست؟»

مرداد ماه ۱۳۷۲

صفحه‌ای (یا این شماره انتقاد کتاب ۲۸ صفحه است) آقای افکاری بعد از مقدمه‌ای کوتاه پیرامون فرهنگی بویسی در زبان فارسی می‌پرسد: «نمی‌دانم نفرین کدام افراسیاب و کدام تازی بدنه‌ای این آب و خاک را گرفته است که زبان چون شکر فارسی باید تا دنیا دنیاست از داشتن یک فرهنگ پاکیزه و درست حایم و یک دستور آراسته و پیراسته و روشن محروم بماند؟»

می‌بینید که آقای افکاری که آن روزها معترض پاره‌ای کمبودها و نارساییهای فرهنگ معین بوده امروز نیز پس از گذشت سی سال همچنان بر سر اعتراض دیرینه و خواست عادلانه خویش پای می‌نشارد و از این محرومیت همچنان نالان است. حق با اوست. دانش مردی که سالهای جوانی و پویایی عمر خویش را بر سر کلام و ابعاد زبان و ترجمه واژه‌ها گذاشته عشق و اشتیاقش به زبان فارسی و کمال آن ستودنی است. او نگران ایدئالی است که می‌توانست و می‌تواند و باید تحقق بپذیرد، با ظرفیت و ظرفانی در خور و در ابعادی گسترده. این نگرانی و درد همه کسانی است که دل در گرو عشق زبان و ادب فارسی دارند و تعالی آن را می‌خواهند. اما انتقاد آن روز آقای افکاری به شکلی طرح و بیان شده که این دردمندی و شور و عشق را کمتر به خواننده منتقل می‌کند و اگر چه در پاره‌ای موارد حق با ایشان است اما قرائنی هم وجود دارد که نشانگر برخی ناآگاهی‌های ایشان در زمینه‌های دستوری و لغوی و... است. لحن مقاله گاه عتاب‌آمیز و طنزگونه است، لحنی که بی‌طرفی او را مورد تردید قرار می‌دهد.

این مقاله بی‌پاسخ نماند و آقای دکتر مصطفی رحیمی و آقای علی اشرف صادقی هر یک پاسخهایی بالنسبه مستدل و معتدل بر آن نوشتند که به ترتیب در شماره‌های ۶ و ۷ همین دوره انتقاد کتاب به‌جای رسید.

اما عیوب و کمبودهایی که آقای افکاری آن روزها در فرهنگ معین دیده و در مقاله‌شان به آنها اشاره کرده‌اند بیشتر شامل نارساییهایی است پیرامون معانی واژه‌هایی از قبیل: اخته، ازگیل، انگل، سرخر، حرک، بدبیل، بغل‌گیر، پاک‌کن، ... و دیگر این که شکایت کرده‌اند چرا مؤلف به «پخ بلوری» و «سینه‌بلوری» استناد نکرده اما «بلورین اندام»، «بلورین تن»، «بلورین ساق» و «بلورین سرین» را به صورت چهار لغت جداگانه در فرهنگ آورده است. دلنگی دیگر ایشان از این است که نتوانسته‌اند معنی «جورب» را در فرهنگ بیابند. البته جورب همان جوراب است که در شعر محمودحاجان ملک‌الشعرا با آن چنین رفتاری شده.

اشتراک و تقابل

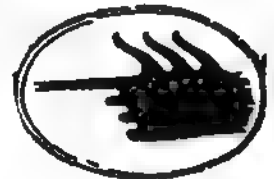


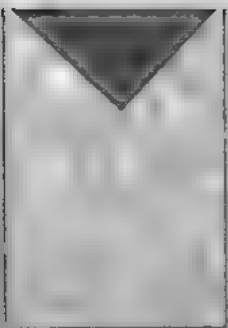
که شاعر برای هر جمله یا اجزا و عناصر آن قائل است. تنها ملاک ضبط آن جمله یا اجزای آن به صورت یک «لغت» یا «پله» در تقطیعی است که به همین مناسبت باید تقطیع پلکانی شناخته آید. چنان که ضبط کلمه هنوز در آغاز شعر کلاغ بصورت یک پله، دلیلی جز نقش اساسی این کلمه در سراسر شعر ندارد و چنان که در آخرین جمله ربطی بند اول جمیع جمله پاره‌های دستوری این جمله هر پاره به ضرورت درنگ مخاطب برای دریافت دقیق‌تر شعر بصورت یک پله ضبط شده است.

که کوهها (فاعل)
بی حوصله (قید)
در زل آفتاب (متمم)
تا دیرگاهی آن را (قید و مفعول)
با حیرت (قید)
در کله‌های سنگی‌شان (متمم)
تکرار می‌کردند (فعل)

«یوش» در مقابل «کلاغ» این مهاجم «قاطع» «بی‌تخفیف» با آن «رنگ سوگووار مصرش» و آن «قیچی سیاه» و «غارغار خشک گلویش» یکی از دو

من چیزی ندارم یا به تقریب چیزی ندارم تا بر نقد و نقد بر نقد هوشمندانه آقای ع. پاشائی در شماره دوم دوره نو تکاپو بیفزایم. اشاره دردناک ایشان به وضعیت نقد شعر نو را به عنوان مشتی از خروار تایید می‌کنم و دریافت ایشان را از شعر کلاغ موافق دریافت خود می‌بینم. الا این که در موضوع جانبی و حاشیه‌ای تقطیع نخستین گزاره این شعر خود را به تأکید در مقابل ایشان می‌یابم. سالهاست که با قلم ایشان در نقد شعر آشنا هستم و سالهاست که خود روی مداخلی بر شعر کار می‌کنم و از قضا می‌نماید که در شعر شاملو هر دوی ما را نقطه اشتراکی هست. از این رو این تقابل سخت مرا به حیرت افکنده است و عجب که آقای پاشائی از اهمیت تقطیع غافل نیست و بدروستی اگر چه نه با قاطعیت لازم، بر آنند که «تقطیع با تأکیدها و تکیه‌های خاصش شکل گفتگوی شعر با خواننده است» و نیز در این باره از تعیین ارزش واژگان و افزایش بار معنایی تنها سخن گفته‌اند که بی‌گفتگو درست است. زیرا در تقطیع جدید نیمایی یعنی تقطیع منطقی که در شعر آزاد بعد از نیمایی فارغ از عوارض عروضی است هر «پله» یا «لغت» یک مقطع مؤکد بیان است و تأکید یعنی ارزش و اهمیتی





پیام آور عاشورا

پیام آور عاشورا

سید عطاء الله مهاجرانی

انتشارات اطلاعات / چاپ

اول ۱۳۷۱

۳۵۸ صفحه / ۱۹۵۰ ریال

نویسنده طی نه فصل می‌کوشد زندگی زینب کبری (س) را بررسی کند. چهار فصل نخست کتاب از بیست و چهاربخش تشکیل شده است و در آنها تاریخچه‌ای از تولد و جوانی این بانوی گرانقدر و تحلیلی از چگونگی نضج خاندان بنی امیه عرضه می‌شود. فصل پنجم و ششم به حرکت امام حسین (ع) به سوی مکه، نیمه تمام باقی گذاشتن حج و رفتن به سمت کوفه و سپس کربلا اختصاص دارد. فصل هفتم عاشورا است و فصل هشتم و نهم به اسارت رفتن خاندان پیامبر و حرکت دادنشان به شام و سپس عودت به مدینه.

در بخش آخر از دکتر سید جعفر شهیدی نقل شده: «پایان زندگی شیرزن کربلا روشن نیست. مسلم است زینب (س) پس از بازگشت از شام مدتی دراز زنده نبود. چنانکه مشهور است سال شصت و دوم از هجرت، به جوار حق رفته است. در کجا؟ مدینه؟ دمشق؟ قاهره؟ هر یک از نویسندگان سیره برای درستی رای خود دلیلی یا دلیل‌هایی آورده است.»

از جمله پرسوناژهای شعر نباشند؟ به خصوص که در غیر اینصورت صحنه خالی و بدون معارض می‌ماند و معلوم نمی‌شود پرسوناژ منی شعر چرا آن همه کردو خاک می‌کند و آن گونه آرایش جنگی می‌گیرد و به تحریک جماعت غوغا می‌پردازد...

و این درحالی است که ظاهراً عبور کلاغ از فراز سیدار موقوف تکرار دیرباز غارغار خشک گلوی کلاغ در کله‌های سنگی این عابدان پیر و خسته و بی‌حوصله است مگر نه اینکه در بند دوم شعر آمده است «تا بگذرد از فراز چند سیدار» / آن همه غوغابراه می‌اندازد؟ بدون شک کلاغ از آسمان می‌آید و آسمان کاغذی مات، و مات به دو معنا محل ورود او به فضای یوش و ایجاد این وضع بحرانی است؛ چرخ دله‌ها آور بر فراز گندمزار و خطاب به کوه روبرو غار غاری خشک که تکرار طولانی آن در کله‌های سنگی کوهها موضوع سؤال و معمای شاعر است. آسمان کاغذی مات (مات در نقاشی و رنگ و مات در بازی شطرنج) می‌تواند پرسوناژی رنگ باخته و محو با این همه سخت مهم و اساسی باشد باید گفت که مکان نه تنها در شعر که در داستان نیز به دلیل موقعیت مجازی غالباً در مقوله «تشخیص» حکم اشخاص روایت را پیدا می‌کند و در این شعر حتی اگر شاعر چنین نخواست باشد به تبع یوش، کوه به تأکید و سیدار به تلویح و گندم به حکم منطق بیان شاعرانه و دلالت تصویری از زمره اشخاص اند. نهایت با نمایش و موقعیتی جمادگونه و مکانیکی، به نشانه غلبه و سطره حریف که به استثنای عضو به خصم گرویده این خانواده یعنی کوه همه را منکوب کرده است و از قضا این تنها کوه است که بنا به موقعیتش در کنار کلاغ جنب و جوش و های و هویی دارد. کلمه «هنوز» در آغاز شعر عطف به تجربه‌ای مشترک میان گوینده و مخاطب اشاره به ماجرای کلاغی است که بند اول شعر مضمون تداعی آن و بند دوم صورت برداشت خاص گوینده از آن در قالب یک سؤال است.

تداعی با ظهور کلاغ در آسمان کاغذی مات دره یوش آغاز می‌شود کلاغ با قیچی سیاه بال‌هایش ابتدا گندمزار را دور می‌زند و رو به کوه نزدیک غارغار خشکی سر می‌دهد که در سرتاسر کوه نزدیک می‌پیچد و در کله‌های سنگی کوههای دیگر دیر زمانی تکرار می‌شود.

کوه از مظاهر یوش است قصد کلاغ به بهای ویرانی همه چیز عبور از سیداران است و توفیق در این مهم بدون یاری و دخالت کوه غیر ممکن اما کلاغ کوه را به غارغاری خشک افسون و رام می‌کند و چنان که دلخواه اوست به کار می‌گیرد. عجیباً در غارغار خشک یک کلاغ چه رازی نهفته است...

پرسوناژ اصلی این شعر است اگر چه با دو بخش مثبت و منفی، «سرو» و «گندم» زار بخش مثبت آن است و «کوه» و کوهها بخش منفی آن. هدف غرابکارانه و خانمانسوز کلاغ گندمزار است اما برای رسیدن به این هدف باید از صف محافظان یا سد سیدار بگذارد. و کلاغ برای عبور از این مانع کوه و کوهها این سپاه غوغا را با آن کله‌های سنگی آفتاب زده بکار می‌گیرد. «کوه» اگر چه از مظاهر «یوش» است اما به فرمان و در بند و افسون کلاغ است و حیرت و معمای شاعر هم این که یک کلاغ با آن همه آثار و نشانه‌های منفی و شوم «چه دارد بگوید / با کوههای پیر / کاین عابدان خسته خوابالود / در نیمروز تابستانی / تا دیرگاهی آن را با هم / تکرار کنند؟ / و با تکرار نسنجیده و ناپاورانه خود مانع عبور دشمن را در هم کوبند.

«سرو» استعاره آزادی و «گندم» سمبل برکت و نعمت و «یوش» بنا بر دلالت جزء از کل مجاز لفظی و خانه حقیقی آن شاعر آزاده و از قضا در معنای غیر مجازی، زادگاه محلی اوست. باری بنا بر این نکات ضبط دقیق گزاره اول نه تنها ضبط مستقل و ناپوسته «یوش» که ضبط جداگانه و مستقل «کلاغ» نیز به ضرورت نمایش نقش محوری این دو پرسوناژ متقابل اصلی شعر در پیدایش و ساختمان منطقی تصاویر است:

هنوز (قید عطف)

در فکر آن کلاغم (متمم و مسند و مستدلیه)

در دره‌های یوش (متمم)

نیز بنا بر آنچه آمد «تداعی‌های یوش» نه تنها در این شعر «بیراهه» نیست که بنا به منطق بیان شاعرانه بطور قطع «شاهراه» است و من در عجبم که ایشان چرا دنبال کردن تداعیهای یوش را به نام «داده‌های خیالی» از سوی خواننده منع می‌کنند و حال آن که بی‌اعتنایی و غفلت ناقدان محترم مورد اشاره ایشان از همین گونه تداعی‌هاست که کار بدستشان داده و موجب گمراهی آنها شده است. حقیقت این است که آقای پاشائی «یوش» را در عمل کمتر از آنچه هست می‌یابند از این رو نه خود آن و نه مظاهر مؤکد آن؛ «گندمزار» و جماعت سیدارها در شمار پرسوناژهای شعر در ریز مفردات نمی‌آورند بل آن را آن هم بصورت محدودترش - به تعبیر خودشان - در مقوله مکان جای می‌دهند و محدود به آسمان کاغذی مات بر فراز زردی برشته گندمزار می‌کنند با چند سیدار و چند کوه در کنارش. باید از ایشان پرسید آیا این چند کوه همان کوهها نیستند که در کنار کلاغ پیش‌تر از آن که از اقلام مکان باشند از جمله پرسوناژها بقلم رفته‌اند؟ اگر جواب مثبت است چرا گندمزار و سیدارها همانند کوه که هر سه با هم از مظاهر یوش‌اند

رویداد

هومن عباسپور

کانون شاعران و نویسندگان

اطلاع یافتیم که به همت واحد هنری منطقه ۴ آموزش و پرورش و به کوشش بانوان اسفندآبادی و فعلی در جهت شکوفایی استعدادهای فرهنگیان و دانش‌آموزان، «کانون شاعران و نویسندگان» تأسیس گردیده است. در این جلسات که روزهای سه شنبه هر هفته تشکیل می‌شود، فرهنگیان و دانش‌آموزان با استعداد که از طرف معلمان و مدیران مدارس معرفی شده‌اند، شعرها و نوشته‌های خود را می‌خوانند و استادان حاضر در جلسه آنها را نقد و بررسی می‌کنند. توفیق این عزیزان را برای شکوفایی هر چه بیشتر استعدادهای نهفته نوجوانان این مرز و بوم آرزو مندیم.



شاعر شاعران

امسال مردم آلمان یکصد و پنجاهمین سالگرد درگذشت هولدرلین شاعر بزرگ را گرامی می‌دارند. یوهان کریستیان فریدریش هولدرلین شاعری که هیدگر، فیلسوف بزرگ معاصر، او را شاعر شاعران خوانده است، در سال ۱۷۷۰ در شهر «لاوفن» به دنیا آمد. پس از پایان تحصیلات روحانی و کلیسایی‌اش حاضر به قبول منصب کشیشی نشد و ترجیح داد تا از راه تدریس خصوصی امرار معاش کند. تجربه عشق او در فرانکفورت تأثیر گذارترین مرحله زندگی‌اش بود که در شعرش صورتی مثالی یافت. در سال ۱۸۰۲ دچار جنون شد و پس از سه‌رودی، در ۱۸۰۴ به مدیریت کتابخانه هامبورگ برگریده شد، اما دو سال بعد دوباره دچار جنون گردید و تا پایان عمر از «بئرجه» دیگری به جهان نگریست. در این هنگام نگهداری او را مرد نحاری از اهالی تسویگن به عهده گرفت. هولدرلین پیش از جنون هیپریون اثر

شاعرانۀ خود را در سالهای ۱۷۹۷ تا ۱۷۹۹ منتشر کرده بود و پس از آن، دوستانش به گردآوری و انتشار آثار دیگرش همت گماشتند و از گم شدن آثار او با دقتی تمام جلوگیری کردند. هولدرلین در ۱۸۴۳ در تسویگن درگذشت و پس از مرگش، اندک اندک به عنوان نازک‌خیال‌ترین شاعر آلمانی شناخته شد؛ چنان‌که نفوذ او بر شعر امروز آلمان نیز انکارناپذیر است.

به مناسبت صد و پنجاهمین سال این شاعر بزرگ، نکاپو در شماره آینده او و آثارش را معرفی می‌کند.



باز هم پیکاسو

چندی پیش جیمز ویلیس آمریکایی با خرید یکی از نقاشیهای پیکاسو صاحب میلیونها دلار ثروت شد. او این تابلوی نقاشی را به بهای ۳۰۰ دلار از یک سمساری در شهر آندرسن ایالت ایندیانا خریده بود. این نقاشی که به نام « دختر در آینه شهرت یافت، همت سال به صورت تجربه عشق او در فرانکفورت تأثیر گذارترین مرحله زندگی‌اش بود که در شعرش صورتی مثالی یافت. در سال ۱۸۰۲ دچار جنون شد و پس از سه‌رودی، در ۱۸۰۴ به مدیریت کتابخانه هامبورگ برگریده شد، اما دو سال بعد دوباره دچار جنون گردید و تا پایان عمر از «بئرجه» دیگری به جهان نگریست. در این هنگام نگهداری او را مرد نحاری از اهالی تسویگن به عهده گرفت. هولدرلین پیش از جنون هیپریون اثر

ادوارد هوپر:

شمایل‌های قرن

بیستم

اگر چه ادوارد هوپر (۱۹۶۷ - ۱۸۸۲) هیچگاه این تعریف را از خود نپذیرفت، اما او همواره به عنوان نقاش تنهایی و بیگانگی فضاهای شهری آوازه یافته است. نقاشیهای این هنرمند آمریکایی از فضاهای عظیم شهری، تا یازده سال پیش در اروپا شناخته نشده بود و هیچیک از موزه های اروپا، نقاشی یا اثری از او نخریده بودند. نقاشیهای هوپر به سرعت به





در آستانه بازگشت به وطن

ناتالیا سولژنیسین همسر الکساندر سولژنیسین نویسنده بزرگ روس گفت: بزودی تبعید بیست‌ساله سولژنیسین پایان می‌گیرد و او به کشورش بازمی‌گردد. یک سال پیش نیز بوریس یلتسین رئیس‌جمهوری روسیه اعلام کرده بود که خرافان بازگشت سولژنیسین به کشور است. الکساندر سولژنیسین در فوریه ۱۹۷۳ (بهمن ۱۳۵۲) پس از گذشت ۲۵ سال، پس از تروئسکی، دومین فردی بود که از طرف دولت کمونیست شوروی علاوه بر تبعید از کشور، تابعیتش نیز لغو شد. او در سالهای بعد از مرگ استالین با انتشار داستانی از روی زندگی خود به نام یک روز از زندگی ایران دنیسوویچ که به ترجمه رضا فرخفال به فارسی برگردانده شده است و اردوگاه کار اجباری را در زمان استالین تصویر می‌کند، به شهرت رسید. بعدها مقامات مسکو انتشار هرگونه نوشته‌ای را درباره سیستم اردوگاه‌های کار اجباری

ممنوع کردند. سولژنیسین به رغم این ممنوعیت، توانست بخش سرطان، دور نخست، و اوت ۱۹۱۴، سه کتاب معروفش را در خارج از شوروی منتشر کند و سرانجام با انتشار آخرین کتابش به نام مجمع‌الجزایر گولاک در فرانسه، خشم مقامات دولتی را به اوج رساند. سولژنیسین در غرب با استقبال روبه‌رو شد و کمونیست‌ها نسبت به او ابراز بی‌علاقگی یا سکوت کردند. با انتشار کتاب مجمع‌الجزایر گولاک سولژنیسین به بیست سال تبعید محکوم شد و تابعیت او نیز لغو گردید. او در نخستین گفتگوش پس از تبعید گفته بود: «به کار خود در تبعید ادامه می‌دهم و بر این اعتقادم که من همان قدر حق زندگی در خاک شوروی را دارم که کسانی که گستاخانه مرا از میهن بیرون رانده‌اند... فکر می‌کنم زندگی در تبعید چندان نومیدانه نباشد. حتا درختان پیر اگر پیوندی هم باشند - می‌توانند در جای دیگری ریشه بگیرند.»

سولژنیسین تا مدتی پس از تبعید در منزل هاینریش بل به سر برد و سپس به آمریکا رفت. او در سال ۱۹۷۰ بخاطر نگاه انسانی‌اش و بیان صمیمانه رنجهای انسانهایی که در پشت سیمهای خاردار می‌زیستند، و نیز بخاطر پاره‌ای ملاحظات سیاسی جایزه ادبی نوبل به او تعلق گرفت. برخی دیگر از آثار سولژنیسین از جمله مجمع‌الجزایر گولاک با ترجمه عبدالله توکل و بخش سرطان به فارسی ترجمه و منتشر شده است.

پی‌یر بونار: نقاش لحظات خوش

پی‌یر بونار (۱۹۴۷-۱۸۶۷) همیشه به شکل خاصی با ظهور گذرا و ناپایدار واقعیت روبه‌رو بود. او در یادداشت‌هایش به شکلی بسیار دقیق وضعیت هوای هر روز را ثبت

می‌کرد. در طراحیهای سریعش، بازیهای نور و سایه و رنگ اشیای اطرافش را وصف کرده است. با این حال، بونار به پایداری تجربه بصری در مقابل منش تصادفی پدیده معتقد بود.

تصاویر او مناظر، صحنه‌های داخلی، طبیعت بی‌جان و پرندگان، نوآوریهای ترکیب یافته‌ای را نشان می‌دهند. این نوآوریها به شکلی کاملاً شخصی تعاریفی جدید از رنگ و فضا را در ارتباطشان با اشیای فراویمان می‌گذارند. آینه‌ها، صحنه‌های خارج پنجره، دیوار و میز، خود را به گونه‌ای رهایی بخشیده‌اند تا به عوامل بصری بی‌طرفی تبدیل شوند و نهایتاً چشم انداز بصری را به عنوان رنگهایی در نور و تاریکی تغییر یابنده ارائه کنند. از این رهگذر بود که آثار او راه را برای استفاده نقاشان قرن بیستم از رنگ خالص باز کرد. نمایشگاهی که به تازگی از سوی مجموعه هنری «نورث راین - وست فالیا» در آلمان برگزار شده است، در واقع بزرگداشتی است برای بونار به عنوان نقاشی که تجربه‌های «نبی‌ها» و میراث فکری بازمانده از امپرسیونیست‌ها را با معیارهای قرن بیستم باز نگریست.

اسبک شعر فارسی

اگر اسبک را حدود خارج شدن از نورم متعارف زبان با ویژگی‌هایی مشخص و انحصاری بدانیم، اسبک یک هنرمند، اصلی‌ترین شاخص فرم کاراو است و به همین دلیل، اسبک‌شناسی از مهمترین مباحث نقد ادبی است. در زمینه اسبک‌شناسی نثر فارسی، کتاب ارزشمند اسبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی (ملک‌الشعراء بهار) سالهاست به عنوان مرجعی یگانه در دسترس محققان و ادب‌پژوهان است و در

زمینه شعر، کتابهایی چون سبک خراسانی در شعر فارسی (دکتر محمد محجوب)، سبک‌شناسی شعر (ملک‌الشعراء بهار) - که متألفانه بامرگ او ناقص ماند -، گردها شور جنون درباره سبک هندی (شمس لنگرودی) و یکی دو اثر دیگر موجود است. اما جای تأسف است که هنوز تحقیقی سبک‌شناسیک که به طور جامع و انتقادی و تطبیقی به بررسی سبکهای شعر فارسی از آغاز تا دوره معاصر پرداخته باشد، به چاپ نرسیده است.

اطلاع یافتیم که از دکتر سیروس شمیسا محقق، مترجم، منتقد و استاد دانشگاه، کتابی بانام سبک‌شناسی در سه جلد منتشر خواهد شد. جلد یکم این مجموعه پیرامون کلیات سبک‌شناسی است. جلد دوم آن به بررسی سبک نثر فارسی اختصاص دارد و جلد سوم آن پیرامون سبک شعر فارسی است. این کتاب را انتشارات «فردوس» به تدریج منتشر خواهد کرد.

تاکنون از شبکات‌هایی در زمینه ادبیات همچون انواع ادبی، آشنایی با عروض و قافیه، نگاهی تازه به بدیع، فرهنگ عروضی، و در زمینه نقد ادبی نقد شعر سهراب سپهری و داستان یک روح (نقد برف کور) منتشر شده است. گفتنی است شبکات‌های نظر که نگاهی اساطیری باتکیه بر ناخودآگاه جمعی و نظریات یونگ دارد، از جهرای مشخص در نقد ادبی ایران برخوردار است.



این کار برایش امکان پذیر خواهد بود.



انالحق و افسون شدن جوانک

اطلاع یافتیم در یکی از روزهای مهر، جوانکی به نگارخانه منصوره حسینی جهت خریداری وارد می‌شود، پس از دیدن تابلوی بزرگ «انالحق» منصوره حسینی از خود بیخود می‌شود و آن قدر این پا و آن پا می‌کند تا سرانجام محرابانش می‌روند.

جوانک پس از رفتن دیگران جلو تابلو انالحق زانو می‌زند و آن را از خانم حسینی طلب می‌کند. نقاش که خود دلبستگی و شیفتگی خاصی به تابلو مذکور دارد، جوانک را مطلع می‌سازد که نه تنها او پانزده هزار فرانک (بهای که همان روز توسط خریداری برای تابلو تعیین شده است) نداری، که داشتی هم من نمی‌دادم. منصوره حسینی تابه حال دوبار تابلو انالحق را فروخته و باز پس گرفته است.

جوانک که از یقین منصوره حسینی باخبر می‌شود، قصد کشتن او را می‌کند و با نقاش گلاویز می‌شود تا سرانجام همدارهای نقاش او را به خود می‌آورد که «پسرا داری آدم می‌کشی، گیرم که کشتی، این تابلو چهار متری را چگونه می‌خواهی ببری». جوانک از افسون تابلو و یا به گفته پزشکان جنونی آنی بیرون می‌آید می‌آید و خیلی سریع محل را ترک می‌کند.

ایران نیز ترجمه و منتشر شد، نظریه مسهمی ارائه داد که توجه همه اندیشمندان جهان را به خود جلب کرد. چکیده نظریه گسترده او این است که بشر در تاریخ حیاتش، در سه دوره، با سه موج مواجه و همراه شده است. موج اول کشاورزی بود که انسان غارنشین را به صحنه دشتها کشاند. موج دوم صنعت بود که در سده‌های جدید، بشر را به سوی تمدن شهری و تولید کارخانه‌ای رهنمون شد. و موج سوم که اینک در آستانه آن هستیم الکترونیک است که در دراز مدت باعث می‌شود بجای آن که بشر نیروی بدنی خود را صرف کار و تولید کند، با تکیه بر الکترونیک و کامپیوتر، تنها از نیروی ذهنی خود بهره ببرد. تقریباً تمام اندیشمندان معاصر، نظریه موج سوم تافلر را پس از انتشار کتابش پذیرفتند.

و امروز پس از اختراع شگفت‌انگیز تلویزیون سه بعدی و تلویزیون لیزری، به تازگی مجله تایم قدیمیترین هفته‌نامه خبری امریکا با اعلام این که این مجله صاحب یک چاپ الکترونیکی و خط کامپیوتری هم خواهد شد، آدمی را به صحت نظریه تافلر مطمئن‌تر کرد. این نحوه چاپ بدین ترتیب خواهد بود که علاوه بر چاپ کاغذی فعلی، مطالب خود را از طریق شبکه کامپیوتری american on line به خوانندگان خود منتقل خواهد کرد و خوانندگان، مطالب را صفحه به صفحه روی کامپیوترهای شخصی خود که به شبکه مذکور متصل است، دریافت خواهند کرد و چنانچه برای دیدن صفحه به صفحه مجله فرصت نداشته باشند، هر مطلبی که بخواهند، از فهرست مجله استخراج می‌کنند و می‌خوانند و اگر مایل نباشند آن را روی صفحه کامپیوتر بخوانند، آن را چاپ می‌کنند و می‌خوانند. همچنین در صورتی که یک خواننده بخواهد مطالبی را که در شماره‌های قبلی چاپ شده بخواند، با تایپ کردن کد مطلب مورد نظر،

تمام آثار به صورت یک شکل ارائه می‌شد. کتابهای ویژه کودکان، طراحی، آشپزی، باستان شناسی، موزیک و نقاشی نیز خریداران بسیاری را به سوی خود می‌خواند. هرغرفه ۱۲ متر مربع وسعت داشت و ناشران برای چنین غرفه‌ای، مبلغی پرداخته بودند که شامل پول برق و تسهیلات دیگر هم می‌شد.

وجدان معذب عصر ما

دراواخر مهرماه امسال، خط نقاشی دوستان تهرانی شاهد برپایی تابلوهای شکیل و رسانای شاعر معاصر محمد وجدانی درگالری برگ بودند. محمد وجدانی بازنشسته‌ای گزیده‌ای از تابلوهایش که خود گزینه‌ای از شاه‌بیت‌های شعر معاصر و نمونه بارز شعر امروز بودند، توانست مقام خود را به عنوان نقاشی هوشمند و چیره دست با ذهنی هارمونیک و نو در میان هنرمندان هنرهای تجسمی تثبیت کند. گفتنی است این نمایشگاه که از ۲۴ مهر تا ۲ آبان برپا بود، همه روزه با استقبال شایانی از سوی هنرمندان و هنردوستان، به ویژه اهالی قلم روبه روبرو.

مضمون بسیاری از نقاشی‌های محمد وجدانی، نمایانگر وجدان معذب عصر ما بود. ح. م.



موج سوم در راه است

چند سال پیش آلون تافلر نظریه‌پرداز امریکایی با کتاب موج سوم خود، که کمی پس از انتشار، در



۴۰۰۰ عنوان

کتاب جدید

بیست و دومین نمایشگاه کتاب یونان از دهم تا بیست و ششم سپتامبر امسال در پارک ملی آتن برگزار شد. در این نمایشگاه ۲۲۱ ناشر بیش از ۴۰۰۰ عنوان کتاب جدید را در ۳۰۲ غرفه به تماشا و فروش گذاشته‌اند. از سوی گردانندگان نمایشگاه، پوستر و بروشورهای چاپ شده بود که رایگان در اختیار بازدیدکنندگان قرار می‌گرفت در این بروشور نام و آدرس تمام ناشران و نیز شماره غرفه‌های هر ناشر درج شده بود. ناشران نیز هر یک بروشورهای ویژه‌ای تدارک دیده بودند که نام و مشخصات کتابهای منتشر شده خود را در آن چاپ کرده بودند. در این نمایشگاه فقط کتابهای چاپ شده به زبان یونانی ارائه می‌شد و تنها ناشران آتنی در آن شرکت داشتند. با توجه به کیفیت عالی کاغذها و جلد‌های بسیار شکیل و چشمگیر کتابها، قیمتها به نسبت ارزان بود. این نمایشگاه یا به قول یونانی‌ها، فستیوال کتاب، سالانه‌ای است و در فصل بهار نیز نمایشگاههای دیگری در سالونیک و زایو برگزار خواهد شد. آنچه در این نمایشگاه توجه بازدیدکنندگان را جلب می‌کرد، عرضه مجموعه آثار نویسندگان کلاسیک و معاصر جهان در تیراژ بالا و استقبال بی‌نظیر مردم از این کتابها بود که برای هنرپسند طرخی ویژه در نظر گرفته بودند و

شرکت صادراتی نخل مینو

با استفاده از تسهیلات بانک صادرات، استان خوزستان
پیشگام در صنعت نوین بسته بندی انواع خرما،
محصولات کشاورزی و مواد غذایی در استان خوزستان



نخل مینو

دفتر مرکزی: اهواز- خیابان سلمان فارسی شماره ۴۶۸ طبقه اول صندوق پستی: ۹۴۲ / ۶۱۳۳۵ تلفن و فکس: ۰۶۱-۲۶۱۱۹

کارخانه: شادگان، بعد از کارخانه آسفالت شهرداری نرسیده به پادگان قدس

کیفیت برتر صدا با اج اف فیسراستی

سونی
SONY®



مراکز پخش در شهرستانها:		مراکز پخش در تهران:	
۲۹۸۸۹	پخش ارفران	۳۹۹۸۰۸	اراک
۳۱۵۷۹	دفای کاست	۳۱۱۱۸۱۲	کرج
۱۵۸۸۸	فروشگاه حکیم	۳۹۷۳۹۰	اهواز
۲۹۴۵۷	استریو هوران	۳۹۴۹۰۷	مشهد
۴۸۴۹	پخش فرید	۳۰۴۳۲۳	گچساران
۳۷۹۴۸	مؤسسه استاد مطهری	۳۹۴۴۷۸	قم
۹۷۴۵۳	استریو دیسکو		یزد
			صلار و سیما
			ایران آسمت
			استریو و سید
			فروشگاه اعلامی



شرکت گل آفتاب (تاسف)

صندوق پستی ۱۳۵۵۱۵۳ تهران